

62

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

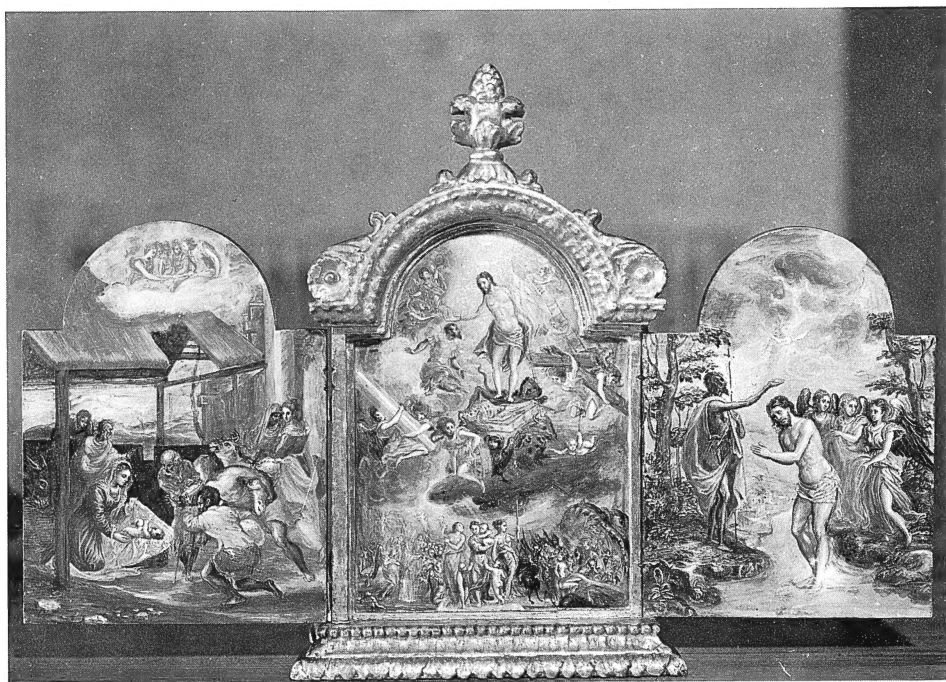
# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Ελ Γκρέκο*





# ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ



1

**Ο** ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ (ή Τεοτοκόπουλι, όπως είναι ο άλλος τύπος που υιοθέτησε ο ζωγράφος αργότερα), που από την παραμονή του στο Τολέδο και μετά γίνεται γνωστός με το όνομα Έλ Γκρέκο (μίγμα ιταλικής και ισπανικής γραφής), αν και περιβάλλεται ακόμα και σήμερα από ένα μυθικό φώς, και για τις περιπέτειες της ζωής του και για το μοναδικό κόσμο των εικόνων που δημιούργησε, δεν είναι πια μια τόσο μυθική μορφή όσο φάνηκε στους μοντέρνους καλλιτέχνες και τους λογοτέχνες που ανακάλυψαν τη μεγαλοφυΐα του πριν από την υπομονετική δουλειά της κριτικής. Τώρα, χάρη στις ξερενες μελετητών από πολλές χώρες, μπορούμε να βασιζόμαστε σε ορισμένα βέβαια στοιχεία, καθώς και σε μια συνθετική θεώρηση των σπάνιων πηγών που είναι σύγχρονες με το ζωγράφο. Είναι βέβαιο ότι γεννήθηκε το 1541 στην Κρήτη, που την είχαν καταλάβει οι Βενετοί από το δέκατο τρίτο αιώνα· είναι βέβαιο ακόμα ότι βρέθηκε στη Βενετία, στη σχολή του Τιτσιανού, πριν από το 1570. Οι σχέσεις του με την ιταλική μητρόπολη ίσως διευκολύνθηκαν από το ότι ο αδελφός του Μανούσος, που θα τον συναντήσει αργότερα στο Τολέδο, όπου και θα πεθάνει το 1604, ήταν στο Ηράκλειο μισθωτής φόρων της Γαληνότατης Δημοκρατίας. Μόλις



## Ἑλ Γκρέκο



2

τὸ 1961 ἀνακαλύφθηκε (ἀπὸ τὸν Μέρτζιο) ὅτι στὶς 6 Ἰουνίου τοῦ 1566 «ὁ μαῖστρο Μένεγος Θεοτοκόπουλος σγουράφος» ὑπέγραψε σὰ μάρτυρας σ' ἓνα ἔγγραφο στὸ Ἡράκλειο. Αὐτὴ ἡ μαρτυρία, ἂν καὶ δὲν ἀποκλείει προηγούμενα ταξίδια στὴ Βενετία, ἐπικυρώνει τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος διαμορφώθηκε καλλιτεχνικὰ στὴν Κρήτη· τὸ κρητικὸ περιβάλλον δὲν ἦταν τόσο καθυστερημένο ὅπως φαντάζονταν κάποτε στὴ Δύση, ἀλλὰ σημειο συνάντησης δυτικῶν θεμάτων καὶ εἰκονογραφικῶν τύπων (μέσα ἀπὸ χαρακτηριστικὰ μὲ μανιεριστικὸ χαρακτήρα) μὲ τὶς βυζαντινὲς παραδόσεις. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ὀριστικὴ ἀναχώρηση τοῦ Γκρέκο γιὰ τὴ Βενετία μετὰ τὸ 1566 (τὴ χρονιά πὺν ἴσως πέθανε ὁ πατέρας του), ὅταν ἦταν πιά διαμορφωμένος ζωγράφος τοῦ τύπου τοῦ ἀγιογράφου, καὶ κατὰ συνέπεια καὶ ἡ ταύτιση τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ «ἓναν ἄλλο νεαρὸ μαθητὴ μου μὲ μεγάλη ἀξία» πὺν ἀνέφερε ὁ Τισιανὸς τὸ 1567 στὸ Φίλιππο Β'. ἐξηγεῖται ἀκόμα φυσιολογικὰ ἡ περίοδος τῆς μαθητείας του κοντὰ στὸν Τισιανὸ γιὰ δυὸ ἢ τρία χρόνια, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναχώρησή του γιὰ τὴ Ρώμη τὸ 1570, πὺν τὴν τεκμηριώνει τὸ γράμμα τοῦ Τζούλιο Κλόβιο. Ὁ Κλόβιο, μικρογράφος στὴν ὑπηρεσία τοῦ καρδινάλιου Φαρνέζε στὴ Ρώμη, συνιστᾷ στὸν καρδινάλιο Φαρνέζε τὸ «νέο Κρητικὸ μαθητὴ τοῦ Τισιανοῦ» σὰν ἐξαιρετικὸ. Ἡ ρωμαϊκὴ περίοδος τοῦ Γκρέκο, πὺν δὲν πρέπει νὰ κράτησε πολὺ, ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ μιὰ ἔντονη ἐπιστροφή βενετσιάνικης ἀτμόσφαιρας στὰ τελευταῖα του ἰταλικὰ ἔργα, φωτίζεται ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τοῦ γιαιτροῦ Τζούλιο Μαντσίνι (πὺν γράφει ἀνάμεσα στὰ 1614 καὶ 1630). Γιὰ τὴ βενετσιάνικη περίοδο τοῦ Γκρέκο λείπουν πολλὰ στοιχεῖα, γιὰτὶ ὁ ζωγράφος, ὄντας καθολικὸς, δὲ γράφτηκε στὴν ἐλληνορθόδοξη κοινότητα πὺν ἄκμαζε. Ἡ ἀνάλυση ὅμως τῆς τεχνολογίας του δείχνει ὅτι γύρω στὸ 1576 πρέπει νὰ ἐπέστρεψε στὴ Βενετία. Ἀπὸ κεῖ ἔφυγε, ἴσως γιὰ νὰ ἀποφύγῃ τὴν μεγάλη ἐπιδημία πὺν σκότωσε καὶ τὸν Τισιανό, καὶ πῆγε στὴν Ἰσπανία. Μπορεῖ κανεὶς δικαιολογημένα νὰ σκεφτῇ ὅτι τὸν τράβηξε ἡ ἐλπίδα νὰ πάρῃ μέρος στὴ διακόσμηση τοῦ Ἑσκοριάλ, πὺν εἶχε μόλις ἀρχίσει, ἢ ἀκόμα ἡ φιλία μερικῶν Ἰσπανῶν ἱερωμένων μὲ ὑψηλὲς θέσεις στὴν ἱεραρχία, πὺν ἔμεναν στὴ Ρώμη καὶ ἦταν φίλοι τοῦ Φούλβιο Ὁρσίνι· συγκεκριμένα οἱ δυὸ στενότεροι φίλοι τοῦ Γκρέκο ἦταν ὁ Ντὸν Πέντρο Τσακὸν καὶ ὁ Λουῖς ντὲ Καστίλλια, πὺν ἔγινε καὶ ἐκτελεστής τῆς διαθήκης τοῦ ζωγράφου τὸ 1614· ὁ ἀδελφὸς τοῦ τελευταίου, Ντὸν Ντιέγκο,

πρωτοπρεσβύτερος τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τολέδου, ἐπιστατοῦσε στὴν κατασκευὴ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ Ἀντίγκουο (Ἁγίου Δομνίκου τοῦ Παλαιοῦ).

Ἀσφαλῶς τὸ 1577 ὁ Γκρέκο βρισκόταν στὸ Τολέδο, ὅπου ὑπῆρχε μιὰ ἀξιόλογη ἐλληνικὴ παροικία, καὶ ἔπαιρνε σημαντικὲς παραγγελίες, ὅπως τὸ σύνολο γιὰ τὸ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ Ἀντίγκουο καὶ τὸ Διαμερισμὸ τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ (Espolio) γιὰ τὸν καθεδρικὸ ναό. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ θὰ συνεχίσῃ στὸ Τολέδο τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση του, παίρνοντας παραγγελίες καὶ ἀπὸ ἄλλες περιοχὲς τῆς Ἰσπανίας καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν αὐλὴ (παράδειγμα ὁ Ἅγιος Μαυρίκιος γιὰ τὸ Ἑσκοριάλ τὸ 1580). Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ἀσφαλῶς γραπτὲς πηγὲς ἀναφέρονται σὲ μερικὰ σημαντικὰ του ἔργα (1586 Ταφὴ τοῦ κόμητα τοῦ Ὀργκάθ, 1596 ἔργα γιὰ τὸ Κολλέγιο τῆς Ντόνια Μαρία ντὲ Ἀραγκὸν στὴ Μαδρίτη, 1603-1605 διακόσμηση τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἰλλιέσκας κλπ.), πάντα ὅμως οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν ἰδιωτικὴν ζωὴ εἶναι λιγοστὲς, συγκεχυμένες καὶ συχνὰ ἀλληλοσυγκρούονται: ἀγνοοῦμε γιὰ ποῖο λόγο δὲν παντρεύτηκε τὴν Ντόνια Χερόνιμα ντὲ λὰς Κονέβας, ἀγαπημένη καὶ πιστὴ σύντροφος τῆς ζωῆς του, μὲ τὴν ὁποία ἀπόκτησε τὸ γιό του Γιώργη Μανουήλ (ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ διαθήκη του καὶ ἀπὸ μιὰ δήλωση τῶν ἐγγονῶν του Μαρίας καὶ Κλαυδίας)· δὲν μποροῦμε νὰ καθορίσουμε μὲ σιγουριά ἂν οἱ οικονομικὲς συνθῆκες τῆς ζωῆς του ἦταν ἄνετες ἢ ὄχι, δηλαδὴ ἂν ἡ ἀφθονία παραγωγὴ του, συχνὰ σὲ σειρές, ὀφειλόταν σὲ ὑλικὴ ἀνάγκη, στὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ τῶν βυζαντινῶν ἐργαστηρίων, ἢ στὶς πενιχρὲς ἀντίστοιχες ἀμοιβές (ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ μακροχρόνιες δίκες μὲ μερικὸν ἀπὸ ἐκεῖνους πὺν τοῦ ἔδιναν παραγγελίες). Ἀσφαλῶς εἶχε μιὰ ἄνετη μεγάλη κατοικία στὸ παρακαμασμένο ἀρχοντικὸ τοῦ μαρκήσιου ντὲ Βιλλιένα, ἂν καὶ τοῦ χρειαζόταν πολὺς χῶρος γιὰ τὸ ἐργαστήριό του, ὅπου δούλευαν ὁ γιός του Γιώργης Μανουήλ καὶ πολλοὶ βοηθοί· τὰ ἐπιπλά ἦταν λίγα, ἀλλὰ βρισκόνταν ἐκεῖ μεγάλα ἔργα σὲ στάδιο ἐπεξεργασίας καὶ τὰ «πρωτότυπα», σὲ μικρὸ σχῆμα, ὅλων τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου, πὺν θὰ ἦταν ἀσφαλῶς χρήσιμα γιὰ τυχόν ἐπαναλήψεις (κατὰ τὸν Πατσέκο). Ὁ Γκρέκο πέθανε στὶς 7 Ἀπριλίου τοῦ 1614 καὶ τὸν ἔθαψαν στὸν τάφο πὺν εἶχε ἀποκτήσει στὸ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ Ἀντίγκουο. Τὰ ὁστά του μεταφέρθηκαν τὸ 1619 ἀπὸ τὸ γιό του στὴ μονὴ τοῦ Σὰν Τορκουάτο καὶ χάθηκαν σὲ ἐποχὴ πὺν δὲν μποροῦμε νὰ τὴν καθορίσουμε.



## «... τὴν ἰδιοφυΐα του θὰ τὴ θαυμάσουν, δὲ θὰ τὴ μιμηθοῦν οἱ αἰῶνες»

(Ἀδελφὸς Ὁρτένσιο Παραβιθίνο)

ΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΣ τὴ βιογραφία τοῦ Γκρέκο, βλέπουμε ὅτι ἡ βενετσιάνικη περίοδος εἶναι ἢ λιγότερο τεκμηριωμένη· κι ὅμως αὐτὴ εἶχε τὴ μεγαλύτερη σημασία στὴ διαμόρφωσή του σὰ ζωγράφου. Ἡ ἐξέταση μερικῶν βασικῶν ἔργων θὰ μπορέσει νὰ διαφωτίσει τὴ μοναδικὴ περιπέτεια τοῦ Βυζαντινοῦ αὐτοῦ, ποὺ φτάνει στὴ Βενετία μὲ τὴν ἐπιθυμία νὰ γνωρίσει ἀπευθείας ἕναν κόσμο μορφῶν ποὺ εἶχε ἀμυδρὰ διακρίνει ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ ἀντίγραφα ποὺ ἔφταναν ὡς τὴν πατρίδα του, τὴν Κρήτη· συμπληρώνει στὴ Ρώμη τὴ μύησή του στὸν κόσμο τῆς Δύσης καὶ ἀποκτᾷ συνείδηση τῶν ἰδανικῶν αὐτοῦ τοῦ κόσμου καὶ τὴν τεχνικὴ ἱκανότητα νὰ τὰ ἐκφράσει· τελικὰ ἐγκαταλείπει τὴν Ἰταλία γιὰ νὰ κλειστή σὲ ἕνα περιβάλλον ζωγραφικὰ ἀσημαντο καὶ οὐδέτερο, ἀλλὰ πνευματικὰ πλούσιο καὶ βαθύ, γιὰ νὰ πραγματώσει τὸ προσωπικὸ του ὄραμα, ὅπου ἡ ἄρνηση τοῦ νατουραλισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης δέθηκε στενὰ μὲ τὶς προγονικὲς τοῦ ἀναμνήσεις καὶ μὲ πνευματικότατα ὁράματα.

Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν Γκρέκο πρέπει νὰ τὸν συνδέσουμε μὲ τοὺς τρόπους παραγωγῆς τῶν βυζαντινῶν ἐργαστηρίων· εἶναι φανερὴ ἡ ἀναλογία στὴν τεχνικὴ καὶ στὶς θεματικὲς ἀρχές, ποὺ παραμένουν σταθερές· μέσα ἀπ' αὐτὲς ὁ ἀρχικὰ «ἀγιογράφος» Γκρέκο γίνεται στὴν Ἰσπανία «χριστογράφος». Ὅμως, ἐνῶ ἕνας μέγας ἀριθμὸς τεχνιτῶν, στὴν Κρήτη καὶ στὴ Βενετία, ἐκτελοῦν μὲ ἐπιμέλεια μιὰ ἀνάλογη δουλειά, ἐφαρμόζοντας ἀκριβῶς τὶς δυὸ διαφορετικὲς τεχνικὲς, ὁ Γκρέκο, μὲ τὴν ἐντονώτατη ἰδιοφυΐα του καὶ τὴν ποιητικὴ του δύναμη, ἐμποτίζει τοὺς ἑτοιμοὺς τύπους μὲ νέα ζωντάνια. Ἄν ἡ κριτικὴ ἀγωνίζεται ἀκόμα νὰ διαχωρίσει τὰ πρῶτα βυζαντινότροπα ἔργα τοῦ Γκρέκο ἀπὸ ἄλλα παρόμοια ἔργα, ὑπάρχει μιὰ ὁμάδα ἰταλικῶν ἔργων του μὲ τόση τεχνοτροπικὴ ἐνότητα, ὥστε δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ κἀνὴ λάθος· σὲ μερικὰ ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ἡ ὑπογραφή «χειρ Δομηνίκου»· γιὰ ἄλλα ὑπάρχουν τεκμήρια ὅτι προέρχονται ἀπὸ τὴ συλλογὴ Φαρνέζε καὶ τὴ συλλογὴ τοῦ Φούλβιο Ὁρσίνι. Ἄς ἀναφέρουμε τὰ κυριότερα: ἀμφιπρόσωπο τρίπτυχο (μὲ ἑξὶ παραστάσεις), Μοδένα, Πινακοθήκη Ἑστένσε (μὲ ὑπογραφή)· ἢ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων*, παρμένη ἀπὸ ἕνα χαρακτηριστικὸ τοῦ Κορνήλιου Κόρτ τοῦ 1567, Φρεντερίκσσοντ, Μουσεῖο Βίλλουμσεν· ἢ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων*, Κέττερινγκ, συλλογὴ τοῦ δούκα τοῦ Buccleuch (τὸ «πρότυπο» σὲ ξύλο βρίσκεται στὸ Παρίσι στὴ συλλογὴ Μπρόλι)· ἢ *Ἀποψη τοῦ Ὁρους*

*Σινᾶ* ποὺ βρίσκονταν στὴ Βουδαπέστη, στὴ συλλογὴ Χατβάνυ (προέλευση Ὁρσίνι)· ἢ *Προσωπογραφία τοῦ Τζούλιο Κλόβιο*, Νεάπολη, Μουσεῖο Καποντιμόντε (προέλευση Ὁρσίνι, μὲ ὑπογραφή)· ἢ *Πιετὰ* στὴ Νέα Ὑόρκη, Ἰσπανικὴ Ἑταιρεία (τὸ «πρότυπο» σὲ ξύλο, μὲ ὑπογραφή, βρίσκεται στὴ Φιλαδέλφεια, στὸ Μουσεῖο Τεχνῶν)· ὁ *Εὐαγγελισμὸς*, Φλωρεντία, συλλογὴ Κοντίνι - Μπονακόσσι· ἢ *Ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναό*, Μιννεάπολις, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης· ὁ *Ἅγιος Φραγκίσκος δέχεται τὰ στίγματα*, Γενεύη, συλλογὴ Α. Θουλοάγα (μὲ ὑπογραφή)· ἢ *Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ*, Πάρμα, Μουσεῖο (ἀπὸ τὴ συλλογὴ Φαρνέζε, μὲ ὑπογραφή)· τὸ *Ἀγόρι ποὺ φυσάει ἕνα κάρβουνο* (ἢ *El Soprlón*), Νεάπολη, Μουσεῖο Καποντιμόντε (ἀπὸ τὴ συλλογὴ Φαρνέζε) καὶ μιὰ παραλλαγή του, μὲ ὑπογραφή, στὴ Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Παίηζον. Ἡ ὁμάδα ἔχει τεχνοτροπικὴ ἐνότητα, ἀλλὰ ἡ ἐξελικτικὴ πορεία διαγράφεται καθαρὰ σὲ τρεῖς χωριστὲς περιόδους: τὴν πρώτη βενετσιάνικη περίοδο, τὴ ρωμαϊκὴ περίοδο, τὴ δευτέρη βενετσιάνικη περίοδο.

Ο ΓΚΡΕΚΟ, κατὰ πάσα πιθανότητα, ἐγκαθίσταται στὴ Βενετία καὶ μπαίνει στὸ ἐργαστήριό τοῦ Τισιανοῦ στὰ εἰκοσιπέντε τοῦ χρόνια· ὁ νέος καλλιτέχνης ἔχει συνηθίσει ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῶν εἰκονογράφων σ' ἕναν τεχνικὸ καὶ θεματικὸ αὐτοματισμό· ἔχει ὅμως ἐποπτεία τοῦ τί συμβαίνει ἄλλοι καὶ διάθεση γιὰ νέους πειραματισμούς, κυρίως ἀπὸ τὴ γνωριμία του μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰῶνα (τοῦ Καράλλιο, τοῦ Κόρτ, τοῦ Σάντελερ) ποὺ εἶχαν διαδώσει παντοῦ τὰ ἔργα τῶν μανιεριστῶν πάνω ἀπ' ὅλα (Παρμιτζιανίνο, Σκιαβόνε κλπ.). Ἀκριβῶς ἡ ἄνετη γραφὴ καὶ τὰ περίπλοκα θέματα τῶν ἔργων αὐτῶν βοήθησαν τὸν Γκρέκο νὰ ἀνανεωθῇ καὶ νὰ ξεπεράσει τὸ συντηρητισμὸ τοῦ ἀρχικοῦ βυζαντινοῦ του χαρακτήρα. Ἐκεῖνο ποὺ διατήρησε ἀπ' αὐτόν, ἀνέπαφο καὶ δυναμωμένο ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ βενετσιάνικη τέχνη, ἦταν ἡ γνώση τῆς ἐκφραστικῆς δυνάμεως τοῦ χρώματος. Ὅταν ὁ Γκρέκο ἔφτασε στὴ Βενετία, ἡ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ βρίσκονταν στὸ ἀποκορύφωμα τῆς λαμπερῆς τῆς ὀριμότητας. Ὁ Τισιανός, ὁ Τιντορέττο, ὁ Βερονέζε, ὁ Μπασσάνο εἶχαν στολίσει τὶς ἐκκλησίαις τῆς πόλης μὲ ἐξοχα ἔργα, εἶχαν ντύσει τὰ παλάτια τῆς μὲ ἀστραφτερὲς τοιχογραφίες· στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Μάρκου ἔλαμπαν τὰ θαυμαστὰ μωσαϊκά. Τὸ τρίπτυχο τῆς Πινακοθήκης Ἑστένσε, ποὺ προέρχεται ἀπὸ





3

- 1 - Τρίπτυχο της Μοδένας· μεσαίο τμήμα: 'Η Στέψη ενός Αγίου· άριστερό φύλλο: 'Η Προσκύνηση των Ποιμένων· δεξι φύλλο: 'Η Βάπτισμα του Χριστού, Μοδένα, Πινακοθήκη Έστένσε.
- 2 - 'Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης και ο Άδελφός Λέονε στοχάζονται το θάνατο, Άθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Άλεξάνδρου Σούτζου. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου).
- 3 - 'Ο Εδδαγγελισμός· κάτω τμήμα, Μαδρίτη, Banque Urquijo· επάνω τμήμα: 'Η Συναντία των Αγγέλων (Πίν. II - III), Άθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Άλεξάνδρου Σούτζου. (Οι φωτογραφίες συναρμολογημένες δείχνουν το έργο στην άρχική του μορφή).
- 4 - Σχέδιο από την «Ημέρα» του Μιχαήλ Άγγελου, Μόναχο. Συλλογή Γραφικών Έργων.
- 5 - 'Ο Άγιος Ιωάννης ο Εδδαγγελιστής, σχέδιο, Μαδρίτη, Εθνική Βιβλιοθήκη.
- 6 - 'Ο Χριστός με το Σταυρό, Άθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Άλεξάνδρου Σούτζου. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου).

τη συλλογή των Όμπιτσι (το ανακάλυψε και το σχολίασε ο Ρ. Παλλουκκίνι), είναι το άριστούργημα της πρώτης αυτής περιόδου του Γκρέκο.

Ό,τι παραμένει συζητήσιμο είναι οι διάφορες επιδράσεις που είχαν στο ζωγράφο οι μεγάλοι Βενετσιάνοι ζωγράφοι [...].

ΤΟ ΠΡΩΤΟ βέβαιο έργο του Γκρέκο από το Τολέδο, ή 'Ανάληψη της Παρθένου του 1577 (σήμερα στο Σικάγο), είναι κυρίως βενετσιάνικο στη χρωματική λάμψη του· ή υποβολή του χρώματος και ή συγκινησιακή του δύναμη μένουν άπαράλλακτες στο πρώτο άριστούργημα του Γκρέκο, το Διαμερισμό των Ιματίων του Χριστού (*Esposio*), όπου ή κόκκινη νότα του ιματίου του Χριστού επιβάλλεται πάνω από τη δυνατή χρωματική ένορχήστρωση του συνόλου· σ' αυτό το μεγάλο έργο πραγματοποιείται για πρώτη φορά ή συνειδητή απάρνηση του βάθους στο χώρο που επέβαλε ή Αναγέννηση, για να έκφραστη ή όλο αγωνία πίεση του ταραγμένου πλήθους. Κι έναν άλλο φόρο τιμής στη βενετσιάνικη χρωματική, στη δύναμη υποβολής ορισμένων μιγμάτων, σε μιá μυστηριακή ανάλαμπη του χρώματος, βρίσκουμε στον πίνακα της ίδιας εποχής που του παράγγειλε ο Φίλιππος Β' και που έχει διάφορα ονόματα: ή Προσκύνηση του Αγίου Ονόματος του Ιησού είναι το πιο κατάλληλο· το θέμα προσαρμόζεται θαυμάσια στην Αντιμεταρρύθμιση, και ο Γκρέκο το αναπτύσσει με εξαιρετική ποιητική και υποβλητική δύναμη. Το «πρότυπο» αυτής της σύνθεσης, έλαιογραφία σε ξύλο (ένω γενικά οι προκαταρκτικές σπουδές γίνονται με τέμπερα), βρίσκεται στο Λονδίνο, στην Εθνική Πινακοθήκη· είναι ακόμα πολύ κοντά στο τρίπτυχο της Μοδένας στη χρωματική δύναμη, τη λάμψη του ύλικού που μοιάζει με σμάλτο, και σε μερικά στοιχεία της σύνθεσης, αν και τα δυό έργα τα χωρίζουν πολλά χρόνια. Ίσως ακριβώς ή φόρτιση του πάθους και ή αντικομφορμιστική τάση σε συνδυασμό με τη βενετσιάνικη χρωματική

να είναι τα στοιχεία που δεν άρεσαν στον αινιγματικό μονάρχη (δεν τοποθέτησε στο βωμό το ωραιότατο *Μαρτύριο του Αγίου Μανρικίου και της Θεβαϊκής Λεγεώνας*, που ή δραματικότητα του θυμίζει Ποντόρμω). Ο Γκρέκο αποσύρεται οριστικά στο Τολέδο, άδιαμφισβήτητος κύριος του καλλιτεχνικού κόσμου, και δημιουργεί μιá εξαιρετική σύνθεση με συστατικά από ένα ανθρώπινο περιβάλλον πλούσιο πνευματικά, από έναν τόπο με εξαιρετική δύναμη υποβολής και από την πολύπλοκη προσωπικότητά του που άδημονεί να έκφραστη. Μέσα του κοχλάζουν ζωτικά στοιχεία που προέρχονται από διαφορετικές πολιτιστικές περιοχές: ο αντινατουραλισμός της βυζαντινής Ανατολής, ο θερμός ανθρωπισμός της Βενετίας, ή ανησυχία και ή δραματικότητα των μανιεριστών· ο καλλιτέχνης κατορθώνει να κυριαρχήσει σ' όλα αυτά τα πολιτιστικά στοιχεία, πού, συνυπάρχοντας στην απομόνωση του περιβάλλοντος του Τολέδου, ήταν πάντα σημαντικά και στάθηκαν ικανά να δώσουν έκφραστικά μέσα στη μεταμορφωτική του φαντασία. Έτσι γεννήθηκε το θαύμα εκείνο της πνευματικότητας και της εξαισίας παραστατικής φαντασίας, ή *Ταφή του Κόμητα του Οργκάθ*, ο θρύλος του ευγενούς ιππότη που τον κηδεύουν ο Άγιος Στέφανος και ο Άγιος Αύγουστίνος· οι δυό Άγιοι έχουν εμφανιστή ξαφνικά στους ευσεβείς συντρόφους, που φαίνονται ότι μάλλον διδάσκονται παρά εκπλήσσονται από το θαύμα: ένας άγγελος παίρνει στον ούρανό την ψυχή του νεκρού, συνδέοντας τον ούρανό με τη γή, τους ευσεβείς με τους αγίους. Η άναγωγή του χώρου σε δυό διαστάσεις είναι φανερή ακόμα και σ' αυτό το έργο, που τελείωσε το 1586.

Δύσκολα μπορούν να χρονολογηθούν χρόνο με το χρόνο τα πολυάριθμα έργα του ανάμεσα στο 1586 και στα πρώτα χρόνια του δέκατου έβδομου αιώνα. Αναφέραμε όμως ήδη μερικά σύνολα για τα όποια είμαστε σίγουροι· γύρω τους μπορούν να τοποθετηθούν τα έργα της ώριμης ηλικίας του. Ξαναβρίσκουμε σ' αυ-



τά όλα τα χαρακτηριστικά που διαγράφονται στην εποχή της διαμόρφωσης του Γκρέκο και στα αριστουργήματα της πρώτης περιόδου του Τολέδου· παράλληλα βλέπουμε να επιτείνεται η διαδικασία της αποσύνθεσης των πιο φανερών αξιών της Ἀναγέννησης: της ισορροπίας στη σύνθεση, των νατουραλιστικών αναλογιών της ανθρώπινης μορφής, της αρμονίας ανάμεσα στον άνθρωπο και στο περιβάλλον.

**Ε**ΠΕ για να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις των κληρικών που του έδιναν παραγγελίες, είτε από μια αταξιστική προδιάθεση για θέματα της καθιερωμένης εικονογραφίας, είτε από αδιαφορία για την «εuryηματικότητα» όπως την έννοουσαν οι μανιεριστές, επινοητικοί και σοφιστές, ο Γκρέκο ερμηνεύει μια περιορισμένη σειρά θεμάτων: τον *Εὐαγγελισμό*, τη *Βάπτισή του Χριστού*, την *Προσκύνηση των ποιμένων*, την *Ἀγία Οικογένεια*, *Ἀγίους* και τη *Σταύρωση*, που όλα χαρακτηρίζονται από αποφασιστική προτίμηση στην κάθετο, έκφραση θρησκευτικού συναισθήματος και επαγωγική δραματικότητα. Ὑπάρχουν πάντα νέα εύρηματα γύρω από τις χρωματικές αξίες, την εὐαισθησία στις λεπτομέρειες, που θα έπρεπε να μάς βοηθήσουν στο δύσκολο έργο του διαχωρισμού των προσωπικών έργων του Γκρέκο από εκείνα που έγιναν με συνεργασία, ή από τα αντίγραφα του εργαστηρίου (αυτό ούτε η πρόσφατη σημαντική μονογραφία του Ουέθευ δεν το επιτυγχάνει, όπως παρατηρεί ο Ρομπέρτο Λόνγκι). Ἄν συγκρίνουμε τους πίνακες της εποχής αυτής με τα έργα της Ιταλικής του περιόδου, μάς κάνει εντύπωση πόσο δρόμο έχει διανύσει ο καλλιτέχνης και με πόση συνέπεια. Μόνο οι ομάδες της *Ἀγίας Οικογένειας* διατηρούν μια κάποια ήρεμία, μια χάρη που βρίσκεται ακόμα ανάμεσα στον Κορρέτζιο και στον Παρμιτζιανίνο, παρ' όλη την προδιάθεση του πόνου στο πρόσωπο της Παρθένου με τα μεγάλα μάτια, τα σβησμένα κάτω από βαριά βλέφαρα· στους *Εὐαγγελισμούς* όμως ο ζωγράφος εγκαταλείπει κάθε αναφορά στο περιβάλλον και το χώρο, και ο Εὐαγγελισμός γίνεται σε μια δραματική ατμόσφαιρα, με οὐρανούς που προμηνοῦν θύελλα στο βάθος και ἀγγέλους που μοιάζουν σὰ νὰ βγαίνουν ἀπὸ ἀνεμοστρόβιλο: στις *Προσκυνήσεις των ποιμένων* θυσιάζει σχεδόν όλες τις νατουραλιστικές λεπτομέρειες των ἄλλων ταπεινών προσώπων για να συγκεντρώσει την προσοχή μας στην Παναγία και τὸ Βρέφος, ἀπ' ὅπου ἀκτινοβολεῖ ἓνα ἔντονο φῶς, ἐνῶ ὅλη τὴ σύνθεση τὴ διαπερνοῦν μυστηριακά σκοτάδια· οἱ ἀναρίθμητες *Σταυρώσεις*, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ὀρεινότερη *Σταύρωση* τοῦ Λούβρου, που ἔχει ἀκόμα παραδοσιακή σύνθεση καὶ πλαστικότητα, ἐξομοιώνονται ὁλοένα καὶ περισσότερο με ὁράματα, συνεστραμμένες, διαλυμένες πάνω σ' ἓναν οὐρανὸ θύελλας, καὶ σὰ νὰ συγκρατοῦνται με δυσκολία στο λόφο, ὅπου τὸ γρήγορο πινέλο ἀναπολεῖ με λίγες γραμμὲς σκοτεινὲς εἰκόνες τοῦ Τολέδου, φωτισμένες ἀπὸ μιὰ ἀστραπή που διακόπτει τὴ νύχτα.

Ἡ τάση νὰ μυθοποιῶν τὴ ζωὴ τοῦ Γκρέκο ἔκανε μερικοὺς συγγραφεῖς νὰ τονίσουν τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ ζωγράφου ἀπὸ τοὺς ἄλλους, νὰ τὸν κάνουν «ξένο» καὶ στὸ Τολέδο. Ἀντίθετα πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι τὸ Τολέδο δὲν ἦταν πιά πρωτεύουσα ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια, ἀλλὰ δὲ βρισκόταν καθόλου σὲ παρακμή: εἶχε μείνει ἓνα ζωντανὸ πολιτιστικὸ κέντρο καὶ δημιουργοῦσε εὐνοϊκὸ περιβάλλον γιὰ τὸν Γκρέκο, ἄνθρωπο με βαθιὰ παιδεία. Ξέρουμε σίγουρα ὅτι ἡ βιβλιοθήκη του εἶχε ἔργα τῶν Ἑλλήνων καθὼς καὶ τῶν Λατίνων καὶ Ἰταλῶν κλασικῶν, μελέτες γύρω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, φιλοσοφικά δοκίμια (π.χ. τοῦ νεοπλατωνικοῦ Πατρίτσι) καὶ ἱστορίες, μυθιστορήματα καὶ νουβέλες στὰ ἰσπανικά. Οἱ πολῦτιμοι κατάλογοί τους, καμωμένοι ἀπὸ τὸ γιό του Γιώργη Μανουήλ, μάς ἐπιτρέπουν νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν ἀνθρωπιστικὴ καλλιέργεια τοῦ ζωγράφου καὶ νὰ φανταστοῦμε τὴν εὐγενικὴ ζωὴ του. Τὴν ἔντονη δουλειὰ του

καὶ τὴ θρησκευτικὴ του συγκέντρωση διέκοπταν κάποτε συγκεντρώσεις ἐκλεκτῶν φίλων, συγγραφῶν ὅπως ὁ Κοβαρρουντίας καὶ ὁ Πέντρο Σαλαθάρ ντὲ Μεντόθα, ποιητῶν ὅπως ὁ Παραβιθίνο, ὁ Ἀνγκουλο, ἴσως ὁ Γκόνγκορα, ἴσως ὁ Θερβάντες. Μοναδικὴ χαρούμενη νότα σ' αὐτὴ τὴν αὐστηρὴ ζωὴ ἢ συνθήειά του, ποὺ ἀσφαλῶς τὴν ἔφερε ἀπὸ τὴ Βενετία, νὰ δίνει χαρὰ στὸ τραπέζι του με μουσικοὺς (μαρτυρία τοῦ Χουσέπε Μαρτίνεθ, 1673;), πράγμα ποὺ δίνει μιὰ ἰδέα καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ εὐαισθησία τοῦ μεγάλου αὐτοῦ δημιουργοῦ τῶν φλογερῶν χρωματικῶν ἀρμονιῶν.

**Τ**Α ΥΠΕΡΟΧΑ ἔργα τῶν τελευταίων δεκαετησίων ἐτῶν τοῦ Γκρέκο μαρτυροῦν πόσο εἶχε προχωρήσει ἡ διαδικασία ὑποτίμησης ὀρισμένων παραστατικῶν ἀξιών τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονταν πιά στις ἀνάγκες τοῦ ἀνθρώπου τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα, τουλάχιστο σ' αὐτὸν τὸ μοναχικὸ ποιητὴ ποὺ ἀναπτύχθηκε σὲ ἓνα περιβάλλον σημαδεμένο ἀπὸ τὴν πνευματικὴ τῆς Ἀνατολῆς καὶ ποὺ στὸ Τολέδο, δίπλα στις ἄσπρες συναγωγὲς καὶ στὰ περίπλοκα μνημεῖα «μουδέχαρ», σὲ μιὰ κοινωνία ἱκανὴ νὰ δημιουργῇ μυστικιστὲς σὰν τὸν Ἅγιο Ἰωάννη καὶ τὴν Ἀγία Θηρεσία, ξανάβρισκε νέα ἐρεθίσματα γιὰ τὴ φαντασία, νέες εὐκαιρίες φυγῆς ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.

Μόνο ὁ κενὸς χώρος, ποὺ τραβᾷ σὰ βάραθρο, τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου στὴν Καπέλλα Παολίνα, μόνο ὁ πλοῦτος τῶν συνδυασμῶν καὶ ἡ χρωματικὴ διάλυση τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ Μαρσύα τοῦ Τιτσιανό, μόνο τὰ ὁράματα τοῦ *Μυστικοῦ Δείπνου* τοῦ Τιντορέτο στὸν Ἅγιο Γεώργιο μποροῦν νὰ συγκριθοῦν με τὴν δραματικὴ ποίηση ποὺ δημιούργησε ὁ Γκρέκο στὰ τελευταῖα του χρόνια.

Στις θαυμάσιες προσωπογραφίες του — καρποὺς τῆς βαθιᾶς κατανόησης τοῦ ἀνθρώπου, τῆς ἀξιοπρέπειάς του καὶ τῆς εὐθραυστης φύσης του, τῆς ἐπίπονης νίκης του πάνω σὲ σκοτεινὲς δυνάμεις, τοῦ φωτὸς ποὺ τὸν ἀνταμεῖβει γιὰ τὴς ἐξαντλητικὲς τοῦ ἀναζητήσεως — θὰ προσθέταμε τὴς ὀρεινότερες σειρὲς τῶν *Ἀποστόλων*. Τὰ θέματα τοῦ Γκρέκο στὰ τελευταῖα του χρόνια ἔχουν μεγαλύτερη ποικιλία: ὄχι μόνο ἐπανερχεται στὰ δραματικὰ θέματα τῆς πρώτης του περιόδου, ὅπως ἡ *Ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναὸ* καὶ ὁ *Ἅγιος Φραγκίσκος ποὺ δέχεται τὰ στίγματα*, καὶ ἐπιμένει στὴν *Ἀγωνία τοῦ Χριστοῦ στὴ Γεθσημανὴ* καὶ στὰ *Δάκρυα τοῦ Ἀγίου Πέτρου*, παρὰ δοκιμάζει νὰ ὑλοποιήσῃ καὶ νέες φλογερὲς συλλήψεις τῆς φαντασίας του, ὅπως τὴς παραλλαγὲς πάνω στὸ *Λαοκόοντα*, αἰώνιο ἐρωτηματικὸ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μοῖρα· τὸ ἔργο αὐτὸ θυμίζει ἔντονα τοὺς *Σκλάβους* τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου· οἱ μορφὲς ἔχουν γίνῃ μ' ἓνα παχὺ γαί-όχρωμο μίγμα καὶ ὀρίζονται μόνο ἀπὸ τὸ φῶς καὶ τὴ σκιά, ὄχι ἀπὸ περιγράμματα· μάς δίνεται ἔτσι ἡ αἴσθησις ὅτι πάλ-λονται στὸν ἄνθρωπο, ὅτι τρέμουν ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἔνταση. Ἀδελ-φὴ σύνθεση εἶναι ἐκείνη ποὺ ζωγράφησε πάνω σὲ ὀρισμένους στίχους τῆς Ἀποκαλύψεως τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη, διαθήκη σχε-δὸν τῆς αὐστηρῆς καὶ ἐναγώνιας θρησκευτικότητας τοῦ Γκρέ-κο, καὶ τῆς παραστατικῆς του ἱκανότητας, ποὺ προήλθε ἀπὸ ὑψιστὲς ἐμπειρίες τοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ εἶναι ἱκανὴ νὰ περι-ληφθῇ ὁλοκληρωτικὰ σ' ἓνα μακρινὸ μέλλον.

Οὔτε ὁ δέκατος ὀγδοὺς αἰῶνας, ὁ εἰδυλλιακὸς καὶ ὀρθολογι-στικός, οὔτε ὁ νεοκλασικὸς δέκατος ἑνατὸς μπόρεσαν νὰ νιώ-σουν καὶ νὰ καταλάβουν τὸ μήνυμα τοῦ Γκρέκο. Οἱ ρομαντικοὶ τὸ πλησιάζουν πρῶτοι, οἱ ἐμπρεσιονιστὲς ἐμβαθύνουν σ' αὐτὸ καί, τέλος, γίνεται ἀστραφτερὴ ἀποκάλυψη γιὰ τὴν ἐξπρεσιονι-στικὴ εὐαισθησία ποὺ ὀριμάζει στὴν Εὐρώπῃ τοῦ αἰῶνα μας. Ἀσφαλῶς ἡ ἐπανεκτίμηση τοῦ Γκρέκο ἐντάσσεται στὴν ἀνα-γνώριση, στὴν κατανόησή μας γιὰ τὸν πολιτισμὸ τοῦ μανιερι-σμοῦ, ποὺ ὁ Γκρέκο ἦταν ἡ πιὸ ὑψηλὴ καὶ ἡ τελειωτικὴ του ἐκφραση.

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ*



## Δομήνικος

## Θεοτοκόπουλος

### μικρή άνθολογία

### έλληνικῶν κειμένων

## Τολέδο

ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ



...ΠΛΗΚΙ έρχομαι στά στενά δρομάκια, κι ό νοός μου χιμάει πίσω γοητεμένος. Στις 8 του 'Απρίλη του 1614, ένα τέτοιο χαρούμενο πρωινό, ή πόρτα του σπιτιού του μεγάλου Κρητικού ήταν άνοιχτή, παιδόπουλα με άσπρα δαντελωτά πουκάμισα στέκουνταν στο κατώφλι με κίτρινες λαμπάδες. 'Ο περήφανος μυστηριώδης ξένος πού είχεν έρθει, τώρα καί σαράντα χρόνια, από τη θάλασσα, είχε πεθάνει.

'Όλο τὸ Τολέδο πενθοῦσε. 'Ο θρύλος πού είχε δημιουργήσει ό βίαιος λιγομίλητος Κρητικός ζωντάνευε πάλι σήμερα σέ όλα τὰ χείλια. 'Η ζωή του ήταν παράξενη, τὰ λόγια του λίγα καί τσεκουράτα. Αὐτός δέν ήταν πού εἶπε γιά τὸν Μιχαήλ 'Αγγελο: «Καλὸς ἄνθρωπος, μὰ δέν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει»; Αὐτός δέν ήταν πού ἔκαμε τὰ φτερά τῶν ἀγγέλων τόσο μεγάλα πού ή 'Εκκλησία τρόμαξε; Αὐτός δέν ήταν πού ἔγραψε μιὰ φορά σ' ἕνα χαρτί: «Δέν μπορῶ πιά, βαγκέτσισα!»; Κι όταν τὸν ρώτησε ή 'Ιερὰ 'Εξέταση: «Ποῦθε ἦρθες; Γιατί ἦρθες;» αὐτὸς ἀποκρίθηκε: «Δέν ἔχω νὰ δώσω λόγο σέ κανένα!». 'Όταν ἔτρωγε, εἶχε μουσικούς στοῦ διπλανοῦ δωματίου νὰ τοῦ παίζουν καί νὰ φραίνεται τρώοντας. «Σπαταλοῦσε, λέει ό φίλος του 'Ιωσήφ Μαρτίνεθ, σπαταλοῦσε τὰ δουκάτα στὰ μεγαλεῖα τοῦ σπιτιοῦ του!» Τὸ δειλινὸ ἀγαποῦσε νὰ πηγαίνει στοὺς κήπους τοῦ καρδινάλιου Σαντοβάλ ὁ Ρόχας. 'Ελιές, πορτοκαλιές, πεῦκα, στέρνες με ψάρια, ξωτικά πουλιά, γυνὰ ἀγάλματα γυναῖκες. 'Εκεῖ ἔσμιγε με τοὺς φίλους του — ποιητές, καλογέρους, πολεμιστές, καρδινάλιους — στοὺς κήπους αὐτοὺς πηγαιναν κι οἱ πιὸ μορφωμένες Τολεδάνες πού, καθὼς λέει ό Γκράθιαν, «λὲν περισσότερα με μιὰ λέξη παρά ἕνας 'Αθηναῖος φιλόσοφος μ' ἕνα βιβλίο».

Τὸ Τολέδο τὸν εἶχε γοητέψει. 'Ηταν ή πολιτεία πού τοῦ ταίριαζε — γιομάτη ἀκόμα μεγαλεῖο καί λάμψη, μὰ πού εἶχεν ἀρχίσει νὰ ξεπέφτει καί ν' ἀφανίζεται. 'Όμως ζοῦσαν ἀκόμα καί περπατοῦσαν στὰ στενά δρομάκια της, ὅλο περφάνια, κούραση καί μυστική ἔξαρση, οἱ ἱππότες κι οἱ εὐγενεῖς, οἱ ἄγριοι καρδινάλιοι κι οἱ χλωμοὶ καλόγεροι, ὅλες

οἱ παθητικὲς φασματικὲς μορφές πού γοήτεψαν τὸ μαῦρο ἑξαλλο μάτι τοῦ ἀνυπόταχτου Κρητικοῦ. Οἱ φλέβες του ἦταν γιομάτες ἀπὸ τὸ πιὸ διαλεχτὸ ἀραβίτικο αἷμα. Τοῦτοι οἱ ἴδιοι 'Αραβες, πού εἶχαν ἀρπάξει τὴν 'Ισπανία, εἶχαν ξεχυθεῖ ἴσαμε τὴν Κρήτη, «τὸ νησί πού τρέχει μέλι καί γάλα», ξεμπάρκαραν κι ἔκαψαν τὰ καράβια τους γιὰ ν' ἀναγκαστοῦν νὰ τὴν κυριέψουν. Τὸ ἴδιο καταχτητικὸ ἀραβίτικο αἷμα ἔτρεχε στὶς κρητικὲς κι ἰσπανικὲς φλέβες. Κι όταν ἦρθε ό Γκρέκο στὸ Τολέδο, βρῆκε μιὰν ἀληθινὴ του πατρίδα. Κι εἶχεν ἀκόμα τὸ παρθένο μάτι πού δέν μποροῦσαν νὰ τὸ 'χουν οἱ 'Ισπανοὶ ζωγράφοι: ἔβλεπε γιὰ πρώτη φορά, ξαφνικά, στὴν κρισιμότερην ἀκμὴ τῆς νιότης του, τὸ θέαμα τῆς 'Ισπανίας, τὶς ἐκστατικὲς χλωμιασμένες μορφές, τὴν πικραμένη αὐστηρὴ ἀνάταση μιᾶς ράτσας πού ἀρχίζει νὰ γέρνει στὴ δύση της.

'Ο Θεοβάντες τὴν ἴδια ἀπαράλλαχτη ἐποχὴ ἀθανάτιζε, κλαίγοντας, γελώντας, τοὺς ἱππότες τοῦτους τῆς ἔλεινῆς μορφῆς. Μὰ ό Γκρέκο, ἀναμερίζοντας τὸ ἑφήμερο κωμικὸ στοιχείο, κατόρθωσε, ἔκρινώντας ἀπὸ τοὺς κουρασμένους τοῦτους ἀρχοντικούς διαβάτες, νὰ διατυπώσει με τὴ γραμμὴ καί τὸ χρῶμα ἕνα αἰώνιο φάσμα: τὴν ἀκατάλυτη, ἀπελπισμένη ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Παλιές ἐκκλησιές, γκρεμισμένα παλάτια, ἕνα ἀγιόκλημα μέσα στὰ χαλάσματα σηκώνει τὸ κεφάλκι του καί μοσκοβολαίει. Βρέθηκα πάλι στὴν παλιὰ 'Οβριακή, στοῦ σπῆτι τοῦ Γκρέκο, δρασκελίστα τὸ κατώφλι. Μόλις ἔριξα μιὰ βίαιη ἀρπαχτικὰ ματιά στὶς ζωγραφιὲς γύρα καί σβάρνισα τὰ λαμπερά χρώματα καί τὶς χλωμές, φαγωμένες ἀπὸ τὸ πνέμα σάρκες, ἔνιωσα νὰ πιάνεται ή πνοή μου. Κι ὅπως συνηθίζω στὶς μεγάλες μου πίκρες ή χαρές, ἀνάγκασα τὸν ἑαυτό μου νὰ καμωθεῖ τὸν ἀδιάφορο. 'Εχω, στὶς φοβερὲς τοῦτες στιγμές, ἀνάγκη νὰ παίξω, νὰ ξεστρατίσω λίγο τὸ νοῦ μου, νὰ τοῦ δώσω καιρὸ νὰ καταλάβει πῶς κι ή πιὸ μεγάλη χαρὰ καί πίκρα εἶναι ἕνας ἐφήμερος φωσφορισμὸς γύρα ἀπὸ τὰ κόκαλα τοῦ ἀνθρώπου καί δέν ἀξίζει γιὰ τὸ χατίρι τους νὰ σπάσει ή καρδιά μας.

Στράφηκα πρὸς τὸ γέρο φύλακα τοῦ Μουσείου κι ἄρχισα νὰ μιλῶ καί νὰ χωρατεύω μαζί του. Μίλησα, γέλασα, συνήφερε λίγο ή καρδιά μου, καί τότε σάπασα κι ἄρχισα νὰ κοιτάζω τὸν Γκρέκο.

'Όλο τὸ 'Αποστολάτο γύρα μου, καί νιώθω ξαφνικὰ πῶς ἔπεσα μέσα σὲ φλόγες. 'Ο 'Απόστολος Βαρθολομαῖος, ντυμένος ὀλάσπρα' τὸ μαυρόσγουρο, χλωμό, πεινασμένο κεφάλι σαλεύει σὰ φλόγα νὰ ξεκορμίσει ἀπὸ τὸ λαϊμό. Κρατᾷ στὰ χέρια ἕνα μαχαίρι με τόση ἀλαφράδα καί χάρη — λὲς καί κρατᾷ φτερό καί θέλει νὰ γράψει. Δίπλα του ό 'Ιωάννης με κοκκινόσγουρα μαλλιά, ἔφηβος συνάμα καί γυναίκα, ἀντρώγυνος μυστικός, κρατᾷ ἕνα δισκοπότηρο ξεχειλισμένο φῖδια. 'Ο γερο - Σίμωνας, με βουλιαγμένα τὰ μάγουλά του, με τὰ μάτια ἄφραστα θλιμμένα, κρατᾷ κοντάρι ἀγωνιστῆ καί γέρνει ὅλος ἀπάνω του κι ἀκουμπάει νὰ μὴν πέσει. Καί καθὼς σὲ κοιτάζει, νιώθεις τὴν ἀγιάτρευτη πίκρα καί τὴ ματαιότητα τοῦ ἀγώνα.

'Όλοι οἱ 'Απόστολοι ἔχουν πάρει φωτιά. Καί στὴν εἴσοδο, ή περίφημη εἰκόνα τοῦ Τολέδου κι ό Γιωργῆς, ό γιὸς τοῦ Γκρέκο, μπροστά, με ἑδωπλωμένο τὸ χάρτη. Κι ἀπὸ τὸν οὐρανὸ κατεβαίνει ἀπάνω στὸ Τολέδο, χορεύοντας, κρεμάμενο ἀνάερα, ἕνα σμᾶρι ἀγγέλοι με τὴν Παναγία στὴ μέση. Σὰν ἕνα ἐρωτικὸ σμᾶρι μέλισσες, τὴν ἀνοιξη, με τὴ βασίλισσα ἀνάμεσα στὶς χνουδωτὲς κοιλιές τους. 'Ενας ἄγγελος πέφτει ἀπὸ πάνω κατακέφαλα, σὰν ἄστρο πού χύνεται.

Θυμοῦμαι τὴν 'Ανάσταση τοῦ Γκρέκο στοῦ μουσεῖο τῆς Μαδρίτης. Κάτω οἱ φρουροί, κίτρινοι, πρασινοποῖ, γαλάζοι, καταγκρεμίζονται τ' ἀνάσκελα, κι ὀλόισιος, σὰ μακροκότσανο κρίνο, κάτασπρος, ἀνεβαίνει ἀπὸ τὴν παρδαλὴ τούτη, μανιασμένην ἀνθρώπινη μάζα ό Χριστός· θεῖο βέλος πού ἀνηφορίζει στὸν οὐρανό, νικώντας τὸ βάρος τῆς ὕλης καί τὸ θάνατο. Καί μέσα στοῦ παγωμένο 'Εσκοριάλ πῶς λάμπει, σὰ σματωμένο μέταλλο, τὸ μαρτύριο τοῦ 'Αγίου Μαυρίκιου! Οἱ τρεῖς μπροστά πανοπλίες, μπλάβη, σκούρα θαλασσιὰ καί κίτρινη, ή πράσινη φορεσιὰ τοῦ παιδιοῦ, ή λάμψη ή ἀπόκο-



σημ πού χτυπάει τὸν ἀγέρα, σοῦ δίνουν μιὰν τέτοιαν ἔξαρση πού θαρρεῖς πῶς σφεντονίστηκες σὲ μυστικό τῆς πανσέληνος τοπίο.

Ὁμοια σὲ ὅλες τὶς ζωγραφιὲς τοῦ Γκρέκο τὸ φῶς σπαθίζει μὲ σφοδρότητα τὸν ἀγέρα, ἔχει κάτι τὸ ἀνήλεο καὶ σαρκοβόρο — εἶναι σὰν τὸ Ἅγιο Πνέμα στὴν *Ἐπιφοίτησή* του. Οἱ Ἀπόστολοι λαγάζουν κάτω τρεμάμενοι· σὰ νὰ θέλουν νὰ ξεφύγουν, μὰ εἶναι πιά πολὺ ἀργά. Τὸ Πνέμα ὀρμάει σὰ γεράκι καὶ γαντζώνεται ἀπάνω τους· ἕνας Ἀπόστολος βάζει σταυρωτὰ τὰ χέρια ἀπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του γιὰ ν' ἀποφύγει τὸ Πνέμα, μὰ τὰ χέρια του γιόμουν αἵματα.

Τέτοιο τὸ φῶς στὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο. Τρώει τὰ σώματα, ἀποσυνθέτει τὰ σύνορα κορμιοῦ καὶ ψυχῆς, τανύζει σὰ δοξάρι τὰ κορμιά — κι ἄς σπάσουν. Τὸ φῶς του εἶναι κίνηση. Κίνηση βίαιη. Δὲν πηγάζει ἀπὸ τὸν ἥλιο, εἶναι ἀντίθετο μὲ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου. Τὸ φῶς χιμάει σὰν ἀπὸ φεγγάρι τραγικό, ὁ ἀγέρας μερμηδίζει γιομάτος κεραυνό, οἱ ἀγγέλοι κάποτε ξεσποῦν κατάκορφα στὸν οὐρανὸ σὰν ἀστροβολίδες, πού σπάζουν πολύχρωμες, ἀπειλητικές, ἀπάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀνθρώπων. Κι ἔτσι τὰ πρόσωπα τοῦ Γκρέκο ἔχουν τὴν κερωμένην ἐκστατικὴν ὄψη πού ἔχουν τὰ φαντάσματα ἢ πού παίρνουν οἱ μορφές μας σὲ μιὰ μεγάλη γαλάζιαν ἀστραπή.

Ἡ ἀγωνία τοῦ Γκρέκο εἶναι: πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα νὰ βρεῖ τὴν οὐσία. Νὰ τυραννήσει τὸ σῶμα, νὰ τὸ μακρύνει, νὰ τὸ φωτίσει ἀρπαχτικά, νὰ ἐπιφοιτήσει ἀπάνω του καὶ νὰ τὸ κάψει ὅλο. Ὁλος ἀνησυχία καὶ πείσμα, περιφρονώντας τοὺς συννηθισμένους κανόνες τῆς τέχνης, προσηλωμένος μονάχα στὸ δικό του τ' ὄραμα, παίρνει τὸ πινέλο του ὅπως ὁ ἱππότης τὸ σπαθί του, καὶ ξεκινάει. «Ἡ ζωγρα-

φική, συνήθιζε νὰ λέει, δὲν εἶναι τεχνική, δηλαδή συνταγὲς καὶ κανόνες. Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ἄθλος, ἐμπνευση, ἐνέργεια ἀπόλυτα προσωπικὴ.»

Ὅσο γερνάει, ἀντὶς νὰ γαληνεύει, δηλαδή νὰ ξεθυμαίνει, ὅπως ὅλοι οἱ ἄνθρωποι, ὁ Γκρέκο ἀγριεύει ὀλοένα. Ὁ σφυγμὸς του ὅλο καὶ γρηγορεύει, ἢ «παραφροσύνη» του ὅλο καὶ γίνεται πιὸ γόνιμη. Τὰ στερνὰ του τὰ ἔργα, *Ἡ Πέμπτη Σφραγίδα*, ὁ *Λαοκόοντας*, τὸ *Τολέδο μὲ τὴν καταιγίδα*, εἶναι καθάρια φλόγα. Δὲν εἶναι σώματα. Ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι σπαθὶ καὶ ξεθηκάρωσε ἀπὸ τὸ σῶμα. Κι ὅσο προχωράει ὁ Κρητικὸς στὴν ἡλικία, τολμάει ἀκόμα καὶ τοῦτο: Ὁ ἄνθρωπος εἶναι — ψυχὴ καὶ σῶμα — ἀλάκερος σπαθί. Ὁλοένα τὸ σῶμα ἐξαυλώνεται, ἀνατεντώνεται διάφανο, λαμπερό, ἀπόκοσμο — σὰν ψυχὴ.

Οἱ μυστικοὶ ἀλχημιστές τοῦ Μεσαίωνα ἔλεγαν: «Ἄν δὲν ἀσωματώσεις τὰ σώματα, τίποτα δὲν κατόρθωσες». Ὁ Γκρέκο στὰ στερνὰ χρόνια του τέλεψε τὸν ἀλχημικὸ τοῦτον ἄθλο.

Κάποτε ἡ ἀγάπη τῆς γῆς ἀναβρῦζει σφοδρὴ ἀπὸ τὰ σώματα τοῦ Γκρέκο. Οἱ ἄγγελοι του ἔχουν στέρεα ἀθλητικὰ κορμιά· εἶναι μελαχρινοί, μὲ ἀλαφρὸ μαῦρο χνούδι στὰ μάγουλα καὶ στὸ ἀπαναχέλι κι ἡ μύτη τους εἶναι ἀνασκωμένη, ὅλο χάρη. Καὶ στὴν ἐκκλησιὰ τοῦ Ἀι-Βιθέντε στὸ Τολέδο ἕνας ἄγγελος σπρώχνει μὲ τὰ ρωμαλέα μπράτσα του μὲ τόση δύναμη τὴν Παναγία στὸν οὐρανό, πού καθὼς τὸν κοιτάξεις, ἡ ὁρμὴ του σὲ συνεπαίρνει τόσο πού τὰ μπράτσα σου καὶ τὰ στήθια πονοῦν, σὰ νὰ σπρώχνουν ὅλη τὴ γῆς ψηλὰ κατὰ τὸν οὐρανό.

Τὰ πορτρέτα τοῦ Γκρέκο ἔχουν τόση ἔνταση πού ἀνατριχιάζεις, σὰ νὰ βλέπεις μέσα ἀπὸ τὸ μαῦρο φόντο νὰ ῥχεταί, συμπύκνωση φασματικὴ τοῦ αἵθερα, ὁ παλιὸς ἱππότης ἢ καρδινάλιος. Ὁ Γκρέκο

ἐνιωθε τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου ὡς ἐμπόδιο, συνάμα ὅμως ὡς καὶ τὸ μόνο μέσο γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ ἡ ψυχὴ. Γι' αὐτὸ δὲν τὸ ἀπαρνήθηκε ὅπως οἱ Ἀραβες ξομπιαστές, βάζοντας στὴ θέση του ἀφηρημένα γεωμετρικὰ σχήματα. Τὸ ξαθέρι τοῦ κορμιοῦ δὲν ἦταν γιὰ τὸν Γκρέκο τὸ παιχνίδι πού κάνουν ἡ σάρκα καὶ τὸ φῶς· ἦταν ἡ ψυχὴ, τὸ ἀόρατο μαργαριτάρι πού ἔπρεπε νὰ γίνει ὁρατό. Γι' αὐτὸ ὅσο κοιτάξεις τὰ πορτρέτα τοῦ Γκρέκο νιώθεις νὰ σὲ κυριεύει μεταφυσικὸς τρόμος. Οἱ σκοτεινὲς ἐννοιες: ἀλχημιστής, μάγος, γόης, ξορκιστής, ἐρχονται στὸ νοῦ σου. Ὅλοι τοῦτοι οἱ ζωγραφισμένοι ἄνθρωποι διατηροῦν τὸ σῶμα πού εἶχαν ὅταν ζοῦσαν, τὰ ἴδια σουσοῦμια, τὰ ἴδια ρούχα, εἶναι οἱ ἴδιοι πού ξανάρχουνται, μέσα ἀπὸ μαγικὸ καθρέφτη, ἀναστημένοι ἀπὸ ἓναν παντοδύναμο ξορκιστὴ. Ἡ τέχνη ἔτσι ξαναπαίρνει τὴν παλιά της μαγικὰ δύναμη κι ἀνασταίνει τοὺς πεθαμένους. Μὰ δὲν ὑπάρχει πιά στ' ἀναστημένα τοῦτα κορμιά γλύκα, ἀφέλεια καὶ σωματικὴ ζέστα. Πέρασαν τὴν Κόλαση, τὸ Πουργατόριο καὶ τὸν Παράδεισο, καὶ ξαναγυρίζουν στὴ γῆς ἀπόκοσμες φλόγες. Ἐτσι βγαίνουν, περνώντας ἀπὸ τὸ τρίπατο μυαλό τοῦ Γκρέκο, ὅλοι του οἱ ἄγγελοι κι οἱ ἄνθρωποι.

Ὁ πνεματικὸς τῆς Ἁγίας Τερέζας, ὁ πάτερ Μπάνιεθ, ἔλεγε: «Ἡ Τερέζα εἶναι μεγάλη ἀπὸ τὰ πόδια ἴσαμε τὸ κεφάλι. Μὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ πάνω τὸ μπόι της εἶναι ἀσύγκριτα πιὸ μεγάλο.» Τοῦτο τὸ μπόι, τὸ ἀόρατο, ἀγωνίζονταν σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ὁ Γκρέκο νὰ ζωγραφίσει [...].

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ — ΙΣΠΑΝΙΑ, α' ἔκδοση σὲ ὀριστικὴ μορφή 1937. — Τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ στὶς 25 Δεκεμβρίου 1926).

## Ὁ Λαοκόων καὶ ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννου

ΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ δὲν τὸν τράβηξαν τὰ μυθολογικὰ θέματα. Δὲν τὰ εὐνοοῦσε διόλου καὶ τὸ κλίμα τῆς Ἰσπανίας τοῦ Φιλίππου τοῦ Β' ἢ καὶ τῆς ἀμέσως ἐπομένης περιόδου. Ἀλλὰ ἔκαμε ὁ Γκρέκο μιὰ μεγάλη ἐξαιρέση. Θυμήθηκε, στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, τὸν Λαοκόοντα. Τὴν τραγικὴ καὶ μάταιη πάλη τοῦ Τρώου ἱερέα τοῦ Ἀπόλλωνος, καὶ τῶν γιῶν του, μὲ τοὺς δυὸ φοβεροὺς ὄφεις, τὴν εἶχε ἰδεῖ ὀλοζώντανη ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, στὸ μαρμάρينو σύμπλεγμα πού εἶχε ἀνακαλυφθεῖ, στὸ 1506, μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ Μιχαήλ - Ἀγγελου, καὶ πού εἶναι ἔργο, ὅπως διαβάζουμε στὸν Πλίνιο τὸν πρεσβύτερο (στὴ «Φυσικὴ Ἱστορία» του) τῶν Ροδίων γλυπτῶν Ἀγησάνδρου, Πολυδώρου καὶ Ἀθηνοδώρου (τέλη τοῦ Β' καὶ ἀρχὲς τοῦ Α' αἰῶνα π.Χ.). Ἀλλὰ ὁ Γκρέκο ξέφυγε πέρα γιὰ πέρα ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο πρότυπο. Ἡ σύλληψη ὀλόκληρη εἶναι διαφορετικὴ, εἶναι ἀπόλυτα δική του, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πρωτότυπες συλλήψεις τῆς ποιητικῆς φαντασίας. Ἡ διαφορὰ δὲν ἔγκειται μόνο στὸ ὅτι τὸ κάθε πρόσωπο τοῦ δράματος αὐτονομήθηκε (ἐνῶ στὸ ἀρχαῖο γλυπτικὸ ἔργο οἱ γιοὶ τοῦ Λαοκόοντος, πολὺ μικρότεροι ἀπὸ τὸν τραγικὸ πρωταγωνιστὴ πατέρα τους, ἀποτελοῦν, περισφιγμένοι ἀπὸ τοὺς ὄφεις, ἐνιαῖο σύνολο μαζί του). Γιγάντιο εἶναι καὶ τὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο τὸ σῶμα τοῦ Λαοκόοντος πού εἶναι ξαπλωμένος χάμω καὶ μοιάζει νὰ παραιτεῖται πιά ἀπὸ τὴ μάταιη πάλη μὲ τὸν ἓναν ἀπὸ τοὺς δυὸ ὄφεις. Ἀλ-

λὰ καὶ τ' ἄλλα πρόσωπα, τὸ καθένα ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸ διπλάνο του καὶ ἐκπληρώνοντας τὴ δική του ἀποστολή, ἔχουν — χωρὶς νάναι γίγαντες, σὰν τὸν Λαοκόοντα — ψηλὰ λιγνὰ κορμιά. Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι ἐξαιρετικὰ υποβλητικὴ. Ὅλα τὰ γυνὰ κορμιά — τὰ δυὸ πού εἶναι ξαπλωμένα χάμω, καθὼς καὶ τὰ ὄρθια — εἶναι συλλήψεις πού μόνον ὁ Μιχαήλ - Ἀγγελος ἢ ὁ Γκρέκο μπορούσε νὰ πραγματοποιήσει. Ἄν ὁ Λαοκόων θυμίζει στὴν Ἀντωνίνα Βαλεντίν τὶς ἀνδρικές μορφές πού ἔπλασε ὁ Μιχαήλ - Ἀγγελος στὴ βάση τοῦ μνημείου τῶν Μεδίκων, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς γιοὺς τοῦ Λαοκόοντος — ἐκεῖνος πού ἔχει πέσει στὴ γῆ ξαντλημένος, ἴσως νεκρὸς — μὰς θυμίζει, σὲ στάση ἀντίστροφη, δηλαδή· μὲ τὸ κεφάλι κάτω καὶ μὲ τὸ κορμὶ ὀρθωμένο ἀπὸ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πόδια, (τὸ ἐπιτρέπει ἡ κλίση τοῦ ἐδάφους), τὸ θαυμάσιο γλυπτικὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ - Ἀγγελου: «Ὁ σκλάβος πού πεθαίνει». Δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ χριστιανικὸ στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Γκρέκο, τοῦ μεγαλύτερου θρησκευτικοῦ ζωγράφου τῶν χριστιανικῶν αἰώνων. Ἐδῶ ἐκδηλώνεται, μάλιστα, ἡ πιὸ προγραμματικὴ ἄρνηση καὶ τοῦ βυζαντινοῦ καὶ τοῦ γοτθικοῦ πνεύματος. Τὰ κορμιά εἶναι ὀλόγυμνα, τόσο προκλητικὰ στὴ γύμνια τους, πού τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ Γκρέκο — περίεργη κι' αὐτὴ ἡ συνάντηση τῶν δυὸ μεγάλων δημιουργῶν! — εἶχε τὴν ἴδια τύχη μὲ τὴ «Δευτέρα Παρουσία» τοῦ Μιχαήλ - Ἀγγελου στὸ Σιζτίνειο Παρεκκλήσιο τοῦ

### ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

Βατικανοῦ. Ὅταν βρισκόταν ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, γινόταν ἡ ἐπέμβαση στὸ μέγα ἔργο τοῦ Μιχαήλ - Ἀγγελου πού εἶχε σκοπὸ τὴν κάλυψη τῶν μερῶν ἐκείνων τῶν ὀλόγυμων κορμιῶν πού δὲν ἔπρεπε νὰ φαίνονται. Ὁ Τζούλιο Τσέζαρε Μαντσίνι (Giulio Cesare Mancini), ἕνας γιατρός πού πῆγε στὴ Ρώμη στὸ 1614, δηλαδή στὸ ἔτος πού πέθανε ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο, ἔκαμε τὴν περιγραφή τῆς ἐκεῖ διαμονῆς του. Κύριος σκοπὸς τῆς περιγραφῆς δὲν ἦταν ἡ ἀφήγηση περιστατικῶν σχετικῶν μὲ τὴν τέχνη, ἀλλὰ τὸ σημειωματάριο τοῦ Μαντσίνι, πού τὰ χειρόγρατά του, φυλαγμένα στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ, ἀναφέρονται στὰ ἔτη 1616 ἕως 1619, περιέχουν καὶ πολὺ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα γιὰ καλλιτέχνες καὶ καλλιτεχνικά γεγονότα. Εἶναι περίεργο — ἢ μάλλον πολὺ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἐντύπωση πού εἶχε ἀφήσει ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη — ὅτι πενήντα περίπου χρόνια μετὰ τὴν ἐμφάνισή καὶ τὴ σχετικὰ σύντομη διαμονή του ἐκεῖ, ἕνας ἐπισκέπτης τῆς Ρώμης ἀκούει ὅτι στίς μέρες τοῦ Πάπα Πίου τοῦ Ε' «ἦρθε στὴ Ρώμη...» (στὸ σημείο αὐτὸ ὑπάρχει ἓνα μικρὸ κενό, γιατί ὁ Μαντσίνι δὲ θυμόταν τὸ ἑλληνικὸ ὄνομα τοῦ Γκρέκο, ἄς ποῦμε λοιπόν: ἐκσίνος) «πού λόγῳ τῆς καταγωγῆς του τὸν ὀνόμαζαν συνήθως Ἴλ Γκρέκο. Ἐχοντας σπουδάσει στὴ Βενετία καὶ ιδιαίτερα τὰ ἔργα τοῦ Τιτσιάνο, ἔφθασε ν' ἀποκτήσει μεγάλη διάκριση στὸ ἐπάγγελμά του καὶ στὴ μέθοδο τῆς ἐργασίας του». Ἀφοῦ προσθέτει ἀκόμα





5 μερικές φράσεις (δλ' αυτά πρωτοδημοσιεύθηκαν, στο 1914, από τον Roberto Longhi), παρατηρεί: «Ήταν ή εποχή όπου σκέπαζαν τις μορφές της Δευτέρας Παρουσίας του Μιχαήλ - "Αγγελου, που ο Πάπας είχε κρίνει αίσχρες. Έτόλμησε λοιπόν» (ό Γκρέκο) «να πεί ότι, αν κατάστρεφαν ολόκληρο το έργο, θ' αναλάβαινε να το ξαναφτιάξει με τρόπο χρηστό και κόσμιο, και όσο για τη ζωγραφική τέχνη όχι λιγότερο καλό». Φαίνεται ότι το «ντύσιμο» όρισμένων μερών των ολόγυμων σωμάτων του Μιχαήλ - "Αγγελου, που είχε διατάξει ο Πάπας Παύλος ο Δ', ανεβαινοντας στην αγία έδρα στο 1555, τον Ντανιέλε ντά Βολτέρρα (τον «κατασκευαστή βρακιών», «il Brachettone») να εκτελέσει, δέ θα είχε αποπερατωθεί στο 1566, όταν διαδέχθηκε τον Παύλο τον Δ' ο Πίος ο Ε' (ό Antonio - Michele - Ghislieri), εκτός αν ο Πάπας αυτός που ανακηρύχθηκε αργότερα άγιος, αυστηρότερος κι' από τον προκατόχό του, σκέφθηκε να καλύψει ακόμα περισσότερο τα γυμνά κορμιά του Μιχαήλ - "Αγγελου (ή εκτός αν το ανέκδοτο έφθασε στ' αυτιά του Μαντσίνο κάπως αλλοιωμένο). Δέ θα μπορούσε ποτέ να φαντασθεί ο Γκρέκο, όταν βρισκόταν στη Ρώμη, πώς ό,τι ακριβώς έπαθε ή «Δευτέρα Παρουσία» του Μιχαήλ - "Αγγελου θα το πάθαινε ο ίδιος, μετά το θάνατό του, στην περίπτωση του «Λαοκόοντος» (ό Μιχαήλ - "Αγγελος ανέχθηκε ζωντανός την επέμβαση του πνεύματος της σεμνοτυφίας στο δικό του άριστούργημα). Στόν πίνακα του Γκρέκο, όλα τα ολόγυμνα κορμιά, εκτός ενός που δείχνει μόνο το όπισθο μέρος του και του ίδιου του Λαοκόοντος που με το ένα του πόδι καλύπτει ό,τι θα εκάλυπτε ένα «βρακί», καλύφθηκαν, όπως είχαν

καλυφθεί και τα κορμιά της «Δευτέρας Παρουσίας» του Μιχαήλ - "Αγγελου. Άλλά στις μέρες μας αποκαταστάθηκε ή «όλόγυμνη» αλήθεια στο έργο του Γκρέκο, όπως έχει από καιρό αποκατασταθεί και στο έργο του Μιχαήλ - "Αγγελου που είχε τολμήσει ο νεαρός Γκρέκο να πεί ότι ήταν πρόθυμος και ίκανός να το ξαναφτιάξει ολόκληρο με κόσμιο τρόπο.

Είπαμε ότι στόν «Λαοκόοντα» του Γκρέκο εκδηλώνεται ή πιό προγραμματική άρνηση του βυζαντινού — και του γοθικού — πνεύματος. Όδήγησε, τάχα, τόν Γκρέκο ή άρνηση αυτή στο άρχαιο (κλασικό) ελληνικό ιδεώδες; Δέ μπορούμε να πούμε ένα τέτοιο πράγμα. Υπάρχει, χωρίς άλλο, και άρχαιο ελληνικό πνεύμα στο άριστούργημα αυτό του Γκρέκο, αλλά μόνον όσο υπάρχει και στόν «Σκλάβο που πεθαίνει» ή σ' όρισμένες άλλες — γλυπτικές και ζωγραφικές — μορφές του Μιχαήλ - "Αγγελου. Κι' ακόμα λιγότερο. Υπάρχει, μ' άλλα λόγια, ή τάση προς το ώραίο, με κρυφό κριτήριο την ελληνική — κλασική — όμορφιά του ανθρώπινου κορμιού, αλλά με μιá ρομαντική διατάραξη των κανονικών αναλογιών, καθώς και της ήρεμίας του κλασικά ώραίου. Ο Γκρέκο, στόν «Λαοκόοντα», είναι μέγας όραματιστής, όπως είναι και στα περισσότερα έργα της θρησκευτικής τέχνης, όραματιστής με έντονα ταραγμένο το ποιητικό του πνεύμα. Δέν πρόκειται, στην ουσία, για μυθολογική σκηνή. Η απόδοση της μυθολογικής σκηνής όδήγησε — στην περίοδο που όνομάζεται περίοδος του ελληνικού «Μπαρόκ», χωρίς ή όνομασία αυτή να λείι πολλά πράγματα — στο ταραγμένο σύμπλεγμα του γλυπτικού άριστουργήματος της Ρόδου. Το έργο του Γκρέκο μάς κάνει να βρισκόμαστε — με άπλη άφορμή τόν μύθο του Λαοκόοντος — μπροστά σ' ένα όραμα μεγάλο ρομαντικού ποιητή που γνώριζε, όμως, άριστα και την «κλασική» αλήθεια. Στο βάθος της σκηνής με τα γυμνά κορμιά, αντί για την Τροία, βλέπουμε το Τολέδο, ένα από τα θαυμάσια «πορτραίτα» του Τολέδο που μάς χάρισε ο Γκρέκο.

Μεγάλη σύλληψη μεγάλου όραματιστή είναι και το άλλο έργο που, μαζί με τόν Λαοκόοντα, αποτελεί τη μιάν από τις δυό «πιό καταπληκτικές δημιουργίες» του Γκρέκο, όπως λείι πολύ σωστά ο Πάλλ Γκινάρ. Το έργο αυτό τ' όνομάζουμε σήμερα «Τό όραμα του αγίου Ιωάννου». Άλλοτε, είχε όνομασθεί «Ο θεός έρωσ και ο βέβηλος έρωσ». Ήταν άτύχημα ή όνομασία αυτή, άσυγχώρητο λάθος εκείνων που σκέφθηκαν — χωρίς την παραμικρή ένδειξη σ' όποιοδήποτε από τα τόσα έργα του Γκρέκο — ότι μπορούσε ο μέγας καλλιτέχνης, ό πνευματικά πέρα για πέρα ξένος προς διανοητικές κατασκευές, ν' αποφασίσει να αποδώσει σ' έναν πίνακα (στην περίοδο, μάλιστα, που κορυφώνονταν και, μαζί με τη ζωή του, έκλειναν οι μεγάλοι όραματισμοί του) μιá διδακτική άλληγορία. Έγκαταλείφθηκε πιá ή άτυχη έρμηνεία που είχε δοθεί στόν πίνακα, κ' έχει επικρατήσει το αληθινό του νόημα και ή σωστή όνομασία. Λείπει το επάνω τμήμα του θαυμάσιου αυτού έργου. Άλλά και όπως έχει διατηρηθεί ο πίνακας, είναι έργο άκέραιο.

Λείι ή «Άποκάλυψις» (ζ' 9 - 11): «Και ότε ήνοιξε» (τό άρνιόν) «τήν πέμπτην σφραγίδα, είδον» (δηλαδή έγώ, ό Ιωάννης) «όποκάτω του θυσιαστηρίου τás ψυχάς των έσφαγμένων διά τόν λόγον του Θεού και διά την μαρτυρίαν ήν είχον. και έκραξαν φωνή μεγάλη λέγοντες: έως πότε, ό δεσπότης ό άγιος και ό αληθινός, ου κρίνεις και εκδικείς τό

αίμα ήμών εκ των κατοικούντων επί της γής; και έδόθη αυτοίς έκάστω στολή λευκή, και έρρέθη αυτοίς ίνα αναπαύσωνται έτι χρόνον μικρόν, έως πληρώσωσι και οι σύνδουλοι αυτών και οι άδελφοί αυτών οι μέλλοντες αποκτείνεσθαι ως και αυτοί».

Αυτό το μέγα γεγονός — την εμφάνιση των γυμνών σωμάτων των μαρτύρων που, με το άνοιγμα της πέμπτης σφραγίδας, έχουν βγει από τα μνήματα τους και δέχονται τις λευκές στολές — σκέφθηκε (είναι σχεδόν βέβαιο) να παραστήσει στόν πίνακά του ο Γκρέκο. Και στό πρώτο επίπεδο του πίνακα — άριστερά, για τόν θεατή — προβάλλει ή γιγάντια μορφή του Ιωάννου με ώραίο νεαρό πρόσωπο. Δέν παρακολουθεί την έξερση των γυμνών μαρτύρων. Παρακολουθεί, με τα μάτια έκστατικά και στραμμένα στόν ουρανό, και με τα δυό του χέρια έπίσης ύψωμένα προς τα επάνω, με άνοιχτές προς τα έξω τις παλάμες, την ένέργεια ίσως του «άρνιου», όταν άνοίγει την πέμπτη σφραγίδα του «βιβλίου» που ήταν «γεγραμμένον έσωθεν και όπισθεν, κατεσφραγισμένον σφραγίσιν έπτά» (ε' 1). Ο γιγάντιος Ιωάννης ό Ευαγγελιστής είναι γονατιστός. Τα γυμνά κορμιά των μαρτύρων — και άπαρτίζεται ή ομάδα τους από νεαρούς άνδρες και παρθένες — δέ μοιάζουν διόλου να κράζουν «φωνή μεγάλη» και να ζητούν εκδίκηση. Ο Γκρέκο άφήκε τη στιγμή αυτή νάχει περάσει. Τώρα έχει φθάσει ή στιγμή που, αφού άκουσαν ότι πρέπει ν' αναπαυθούν ακόμα για λίγον καιρό, δέχονται τις «λευκές στολές». Οι τρεις νεαροί άνδρες, δεξιά, έχουν ύψωμένα τα χέρια και δέχονται τις «στολές» από άγγελούδια. Στην ομάδα, που βρίσκεται στο κέντρο του πίνακα, κυριαρχεί μεγαλύτερη ήρεμία. Όλα τα ολόγυμνα κορμιά είναι ταυτόχρονα ύλη και πνεύμα. Κι' ανήκουν, αίσθητικά, στην ίδια κατηγορία των γυμνών κορμιών που περιβάλλουν τόν Λαοκόοντα. Ο νεαρός — στη δεξιάν άκρη του πίνακα — είναι, στη διάπλαση του κορμιού του, στη στάση και στην κίνησή του, ίδιος μ' εκείνον που βρίσκεται, στόν πίνακα του Λαοκόοντος, στην άριστερή άκρη (με μόνη διαφορά ότι το δεξί χέρι του ενός έχει ύψωθεί για να παραλάβει τη λευκή στολή, ενώ τα χέρια του άλλου προσπαθούν μάταια να κρατήσουν μακριά από τό κορμί του τό φίδι). Το έργο, ως σύνολο, όποιο και γνάνι το νόημα που θέλησε να το δώσει ο δημιουργός του, προκαλεί βαθειά αίσθηση, ξυπνάει πολλά μέσα μας πνευματικά έρωτήματα, γεννάει άνησυχίες, μάς χαρίζει όμως και τη βεβαιότητα ότι ύλη και πνεύμα, τό παροδικό και τό αιώνιο, τό βέβηλο και τό ιερό, τό σχετικό και τό άπόλυτο, συμβιβάζονται άριστα, συμφιλιώνονται κάπου. Τί σκεπτόταν, τάχα, ο ίδιος ο Γκρέκο την ώρα που έκαμε τό όραμα του Ιωάννου να γίνει όραμα δικό του; Σκεπτόταν περισσότερο τό θάνατο που πλησίαζε, ή περισσότερο τη ζωή που έφευγε; Σε κάποια σύνορα ήταν, πάντως, προσηλωμένο τό βλέμμα του την ώρα εκείνη. Άλλά τα σύνορα δέ χωρίζουν μόνο «τουτό» από «έκείνο». Είναι ταγμένα και να ένώνουν. Και ο Γκρέκο, που είχε περάσει τα έβδομήντα του χρόνια, ό «μέγας φιλόσοφος», όπως τόν είδε ο Φρανθίσκο Πατσέκο στο 1611, ζούσε στα σύνορα. Άγάπησε, φαίνεται, πολύ τη ζωή ό Γκρέκο. Άλλά είδε — και όσο ζούσε — τό αιώνιο.

(Από τό βιβλίο του ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ, β' έκδοση, μέρος δεύτερο, 1968).





ΕΙΣ ΤΑ ΚΡΑΤΙΚΑ Ἀρχεῖα τῆς Βενετίας φυλάσσονται 19 ὀγκώδη κατάστιχα τοῦ Κρητὸς συμβολαιογράφου Μιχαὴλ Μαῦ τοῦ 16ου αἰῶνος (1538-78) τὰ ὁποῖα περιέχουν περὶ τὰς 30.000 συμβολαιογραφικὰς πράξεις ἑλληνιστί. Ὁ συμβολαιογράφος οὗτος τῆς πόλεως τοῦ Ἡρακλείου εἶχε τὴν καλὴν συνήθειαν, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τοὺς ἄλλους συναδέλφους του, νὰ ἀναφέρῃ τὰ ἐπαγγέλματα τῶν συμβαλλομένων καὶ τῶν μαρτύρων, κατοίκων τοῦ Ἡρακλείου.

Ἐκεῖ συναντῶνται περὶ τὰ πενήντα ἐπαγγέλματα, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ τοῦ «ἀρωματάρη» ἢ «σπετζιέρη» ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ σημερινὸν τοῦ «φαρμακοποιῦ» ὡς καὶ ἐπαγγέλματα συμβολαιογράφων, ἱατρῶν, δικηγόρων καὶ ζωγράφων.

Ἀναφέρονται εἰς τὰ κατάστιχα πολλοὶ ἄγνωστοι ἕως τῶρα συμβολαιογράφοι, ἄλλοι 148 ἐκ τῶν ὁποίων 26 ἀνῆκον εἰς τὴν μεγάλην Καγκελαρίαν τῆς Κεντρικῆς ἐν Κρήτῃ Ἑνετικῆς Διοικήσεως.

Ὁμοίως ἀνευρέθησαν τὰ ὀνόματα 68 ἱατρῶν μεταξύ τῶν ὁποίων 20 ἦσαν διπλωματοῦχοι τῆς ἱατρικῆς ἐπιστήμης, καὶ τὰ ὀνόματα 63 δικηγόρων ἐξ ὧν οἱ 12 ἐμφανίζονται ὡς διδάκτορες τοῦ δικαίου.

Εἶναι ἡ πρώτη φορά ποὺ μανθάνομεν ὅτι Κρήτες νεαροὶ ἐφοίτων ἀπὸ τότε εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Παδοῦης. Εἶναι προφανές ὅτι αὐτοὶ οἱ διδάκτορες — ἱατροὶ καὶ δικηγόροι — ὑπῆρξαν οἱ φορεῖς τῆς Ἱταλικῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναζητήσωμεν τὴν γένεσιν καὶ τὴν ἀνθισιν τῆς Κρητικῆς λογοτεχνίας τοῦ καιροῦ ἐκείνου.

Ἀνευρέθησαν ὡσαύτως εἰς τὰ προαναφερθέντα κατάστιχα περὶ τὰ 100 προικοσύμφωνα εἰς τὰ ὁποῖα ἡ ἀξία τῶν διαφόρων προικῶν ἀναφέρεται μὲ κρητικὰ ὑπερπύρα καὶ ταῦτα δὲν ἦσαν πραγματικὰ νομίσματα, ἀλλὰ λογιστικὴ μονὰς καὶ μόνον, διότι αἱ πληρωμαὶ ἐγίνοντο ἢ εἰς φλωριά Βενέτικα (τζεκίνια) ἢ εἰς ἀργυρὰ καὶ χάλκινα νομίσματα.

Μανθάνομεν ὁμοίως ἀπὸ τὰ κατάστιχα τὰ ὀνόματα ἐπτὰ διδασκάλων ποὺ ἐδίδασκον τὰ ἑλληνικὰ γράμματα εἰς τὴν μεγαλόνησον καὶ μεταξύ τούτων ἀναφέρεται, τρεῖς φορές, ὁ Μανούσος ἢ Μανουήλ Πηγᾶς ποὺ ἀνῆλθε βραδύτερον εἰς τὸν Πατριαρχικὸν θρόνον τῆς Ἀλεξανδρείας ὑπὸ τὸ ὄνομα Μελέτιος Πηγᾶς.

Τρεῖς ἐκ τῶν προμνησθέντων διδασκάλων ἦτο ὁ Θεοδόσιος Κορίνθιος, ὁ Φραγκίσκος Κυριακόπουλος καὶ ὁ Μανουήλ ἢ Μανούσος Στριάνος οἱ ὁποῖοι ἐμφανίζονται εἰς τὰς συμβολαιογραφικὰς πράξεις μεταξύ τῶν ἐτῶν 1560 καὶ 1570, ὑπῆρξαν πιθανώτατα οἱ διδάσκαλοι τοῦ Δομηνικοῦ Θεοτοκοπούλου εἰς τὴν ἑλληνικὴν γλῶσσαν.

Προχωρῶ τώρα εἰς τοὺς Κρήτας ζωγράφους. Ἐξ αὐτῶν γνωρίζομεν μόνον πέντε ἦτοι τὸν μοναχὸν Θεοφάνην, τοὺς υἱοὺς του Συμεῶνα καὶ Νικηφόρον, τὸν ἱερέα Εὐφρόσυνον καὶ τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸν οἱ ὁποῖοι εἰργάσθησαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Ὡς πρὸς τὸν μοναχὸν Θεοφάνην, ὀνομαζόμενον Στριλίτζαν ἢ Μπαθᾶν, τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Μαῦ μᾶς ἀποκαλύπτουν ὅτι πρόκειται περὶ ἐνὸς καὶ μόνου Θεοφάνους, ὀνομαζομένου Στριλίτζα καὶ ἐπονομαζομένου Μπαθᾶ καὶ ὄχι περὶ δύο ὁμωνύμων ὡς ἐνόμισεν ὁ Γαβριὴλ Μιλλετ εἰς ἓν ἐκ τῶν συγγραμμάτων του<sup>1</sup>.

Εἰς αὐτοὺς τοὺς μέχρι τοῦδε πέντε γνωστούς, πρέπει τώρα νὰ προσθέσωμεν ἄλλους 42 ἀγνώστους, ἀναφερομένους εἰς τὰ προμνησθέντα κατάστιχα, οἱ ὁποῖοι εἰργάσθησαν εἰς τὴν πόλιν τοῦ Ἡρακλείου ἀπὸ τοῦ 1538 μέχρι τοῦ 1578. Τρεῖς μεταξύ τούτων ἦτο ὁ Τζουὰν ἢ Τζανῆς Εὐριπίωτης, ὁ Ἀνδρέας Κασωμάτης καὶ ὁ Ἰωάννης Στραβοσκιάδης προτάσσον τοῦ ὀνόματός των τὸν τίτλον τοῦ «διδασκά-



37

6

λου» τῆς ζωγραφικῆς καὶ εἶναι αὐτοί, κατὰ τὴν γνώμην μου, οἱ διδάξαντες τὴν βυζαντινὴν τέχνην εἰς τὸν μέγαν Θεοτοκόπουλον ἦσαν, ἄλλως τε, σύγχρονοί του καὶ πρεσβύτεροι εἰς ἡλικίαν.

Τέλος εἰς τὰ αὐτὰ κατάστιχα ἀνευρέθησαν τὰ ὀνόματα τῶν δύο ἀδελφῶν Θεοτοκοπούλων, τοῦτέστι τοῦ Μανούσου ἢ Μανέα καὶ τοῦ Δομηνίκου. Καὶ οἱ δύο ἀναφέρονται εἰς τὰς πράξεις ὡς κάτοικοι τῆς πόλεως τοῦ Ἡρακλείου.

Ὁ πρῶτος, ὁ Μανούσος, ὑπέγραψεν ὡς μάρτυς κάτωθι ἕξ συμβολαιογραφικῶν πράξεων ἦτοι τὴν 21 Αὐγούστου 1564, τὴν 27 Μαρτίου καὶ 18 Νοεμβρίου 1567, τὴν 5 καὶ 26 Ἰανουαρίου 1569 καὶ 13 Ἰουλίου 1575. Τὸν ἀνεύρομεν ὡσαύτως, ὡς συμβαλλόμενον, εἰς πέντε ἄλλας πράξεις ἦτοι τὴν 5 Νοεμβρίου 1566, τὴν 2 καὶ 24 Ἀπριλίου 1567 καὶ τὴν 13 καὶ 21 Αὐγούστου 1569.

Εἰς τὰς τέσσαρας πρώτας ἐμφανίζεται ὡς πακτωτῆς φόρων τοῦ Δημοσίου ὅπου γίνεται λόγος περὶ χιλιάδων ὑπερπύρων καὶ δουκάτων ποὺ ἐνδιαφέρουν τὴν διαχείρισίν του.

Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορά καθ' ἣν συναντῶμεν τὸν Μανούσον ὡς πακτωτὴν φόρων τοῦ Ἑνετικοῦ Δημοσίου. Ἦτο τοῦτο τὸ ἐπάγγελμα ποὺ ἐξήσκει εἰς τὴν πόλιν τοῦ Ἡρακλείου ἀπὸ τοῦ 1566 μέχρι τοῦ 1583.

Ἐδημοσίευσεν ἡ ἐκ τῶν ἐγγράφων τῆς Ἑνετικῆς Γερουσίας<sup>2</sup> ἐκ τῶν ὁποίων καταφαίνεται ὅτι ὁ Μανούσος Θεοτοκόπουλος εἶχε μείνει τὸ 1583 χρεώστης εἰς τὸ Δημόσιον διὰ 3252 δουκάτα καί, ἐπειδὴ δὲν ἦτο εἰς θέσιν νὰ τὰ πληρώσῃ, ἐρρίφθη εἰς τὰς φυλακὰς ὅπου παρέμεινεν ἐπὶ τέσσαρα ἔτη καὶ τέλος κατάρθωσε νὰ ἀναχωρήσῃ διὰ τὴν Βενετίαν καὶ νὰ παρουσιασθῇ ἐνώπιον τοῦ Γαλη-



νοτάτου Δόγη καὶ τῆς Γερουσίας μὲ μίαν ἐκκλησίαν δι' ἧς ἰκέτευε νὰ τῷ παραχωρηθῇ δωδεκαετής προθεσμία ἵνα ἐξοφλήσῃ τὸ χρέος του, δι' ἐτησίων δόσεων, παρέχων ἀξιοχρέους ἐγγυητάς.

Ἡ Γερουσία ἀπεδέχθη τὸ αἴτημά του καὶ ὁ Μανούσος ἀνεχώρησεν ἐκ Βενετίας περὶ τὸ 1591 διὰ τὸ Τολέδο ὅπου εὐρίσκετο ὁ ἀδελφός του Δομήνικος ἵνα ζητήσῃ τὴν συνδρομὴν του διὰ τὴν ἐξόφλησιν τοῦ πρὸς τὸ Ἑνετικὸν Δημόσιον χρέους του ἵνα ἀπαλλάξῃ οὕτω καὶ τοὺς ἐγγυητάς του.

Εἶναι περιττὸν νὰ προσθέσωμεν ὅτι ὁ Δομήνικος τῷ ἐπεφύλαξεν ἐγκαρδίαν ὑποδοχὴν καὶ ὅτι δὲν παρέλειψε νὰ παράσχῃ τὴν οικονομικὴν ὑποστήριξιν πού ἐζήτηι ὁ Μανούσος.

Ὅπως καὶ ἂν ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, τὸ βέβαιον εἶναι, συμφώνως μὲ τὰ ἐγγραφα πού ἐδημοσίευσεν ὁ Φραγκίσκος ντὲ Βόρχα Σάν Ρομάν, ὅτι ὁ Μανούσος περὶεμεινε παρὰ τῷ διαστήμῳ ἀδελφῷ του καθ' ὅλον τὸν ὑπόλοιπον χρόνον τῆς ζωῆς του καὶ τέλος ἐξεμέτρησε τὸ ζῆν εἰς τὸ Τολέδο τὴν 13 Δεκεμβρίου 1604.

Ἐπανερχομαι τώρα εἰς τὴν πέμπτην νοταριακὴν πρᾶξιν τῆς 21 Αὐγούστου 1569 ὅπου ὁ Μανούσος ἐμφανίζεται ὡς «Φύλαξ» (=πρόεδρος) τῆς Ἀδελφότητος τῶν Κρητῶν ναυτῶν καὶ παρέχει εἰς τὸν караβοκύρην Ἰωάννην Νταπιρὰ πού μετέβαινεν εἰς Βενετίαν, τὴν ἐντολὴν νὰ εἰσπράξῃ ἀπὸ τοὺς Κρητάς ναύτας τὰ δικαιώματα πού ἦσαν ὑπόχρεοι νὰ καταβάλλουν εἰς τὸ Ταμεῖον τῆς Ἀδελφότητός των.

Ὅλαι αὐταὶ αἱ πράξεις ἀναφέρουν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ πατρὸς τῶν δύο ἀδελφῶν Θεοτοκοπούλων, πού ὠνομάζετο Γιώργης καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνομα πού ἔδωκεν ὁ Δομήνικος εἰς τὸν μοναδικὸν υἱόν του, ἀκολουθῶν τὰ ἑλληνικὰ ἔθιμα. Πλὴν ὁ πατὴρ των φαίνεται ὅτι εἶχεν ἀποβιώσει προῶπως καὶ δὴ πρὸ τοῦ 1566 διότι εἰς τὴν πρώτην πρᾶξιν τῆς 5 Νοεμβρίου 1566, ὁ Μανούσος ἀναφέρεται ὡς υἱὸς τοῦ τέως κύρ Γιώργη καὶ γνωρίζομεν ὅτι ὁ Μανούσος ἦγε τότε τὸ 35ον ἔτος τῆς ἡλικίας του ἐνῷ ὁ Δομήνικος ἦτο δέκα χρόνια νεώτερος.

Τοιοιτοτρόπως, φυσικὸν εἶναι νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι μετὰ τὸν θάνατον τοῦ πατρὸς των, ὁ Μανούσος ἀνέλαβε τὴν ἐκπαίδευσιν τοῦ ἀδελφοῦ του καὶ ἐπειδὴ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην διεχειρίζετο χιλιάδας ὑπερπύρων καὶ δουκάτων, δὲν ἐφείσθη ποσῶς χρημάτων ἵνα γίνῃ ὁ Δομήνικος ἄνθρωπος καλλιεργημένος καὶ ἕνας ἀξίος τεχνίτης.

Φθάνω τώρα εἰς τὸ σπουδαιότερον σημεῖον τῆς ἀνακοινώσεως πού ἀφορᾷ τὸν θαυμάσιον Δομήνικον Θεοτοκόπουλον τὸν ἐπονομασθέντα Ἐλ Γκρέκο.

Ὅλοι οἱ μέχρι τοῦδε ὑπερεκατὸν βιογράφοι του, ξένοι καὶ ἡμέτεροι, ὡς καὶ αἱ Παγκόσμιαι Ἐγκυκλοπαίδειαι, ἐλλεῖπει ἐξηκριβωμένων εἰδήσεων, τὸν ἐμφανίζουν εἰς Βενετίαν κατὰ τὰ ἔτη 1560 - 61 εἰς ἡλικίαν 19 - 20 ἐτῶν, ὅπου — λέγουν — παρέμεινεν ἐπὶ μίαν δεκαετίαν παρὰ τῷ Τιτσανῷ καὶ ἐξέμαθε τὴν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς καί, τέλος, ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ του ἱκανότης, κατὰ τὴν ἀφίξιν του εἰς Βενετίαν, ἦτο μετριωτάτη.

Τώρα τὰ κατὰστιχα τοῦ νοταρίου Μιχαὴλ Μαῤᾷ μᾶς ἀποκαλύπτουν μίαν καταπληκτικὴν εἰδήσιν ἢ ὁποία ἀνατρέπει πάντα τὰ μέχρι σήμερον ἀναγραφέντα. Πράγματι μανθάνομεν, πρώτην φοράν, ὅτι ὁ Δομήνικος εὐρίσκετο ἀκόμη εἰς τὸ Ἡράκλειον κατὰ τὸ 1566, ὅπου ὑπέγραψεν ὡς μάρτυς, εἰς μίαν συμβολαιογραφικὴν πρᾶξιν τῆς 6ης Ἰουνίου 1566 ὡς ἔπεται:

«μαῖστρο Μένεγος Θεοτοκόπουλος σγουράφος»<sup>3</sup>.

Ἦτο, λοιπόν, ἕνας τέλειος ζωγράφος μάλιστα «μαῖστρος» ὅταν ἀπεβιβάσθη εἰς τὴν πόλιν τῶν Δογῶν περὶ τὰ τέλη τοῦ ἔτους 1566. Ἦτο ἡλικίας 25 ἐτῶν ἢ δὲ παραμονὴ του παρὰ τῷ μεγάλῳ Τιτσανῷ ἐν Βενετίᾳ δὲν διήρκεσε παρὰ τέσσαρα μόνον χρόνια καὶ ὄχι δέκα, ὡς κοινῶς πιστεύεται.

Τὸ ὄνομα Μένεγος ἦτο ὑποκοριστικὸν τοῦ Δο-

μήνικος ἢ Δομένικος, εἰς τὴν Βενετικὴν διάλεκτον. Τὸ βαπτιστικὸν τοῦτο δὲν ἦτο τότε σπάνιον ἐν Κρήτῃ. Εἰς τὰ κατὰστιχα τοῦ Μαῤᾷ ἐπαναλαμβάνεται ὄχι ὀλίγας φορές ἦτοι: Δομένικος Δονάτος, Μένεγος Πετινιέρος, Μένεγος Σκλάβος, Δομένεγος Βονάλες, Μενεγῆς Λιμενίτης, κ.ἄ.

Κλείεται οὕτω ἡ συζήτησις περὶ τοῦ βαπτιστικοῦ ὀνόματος τοῦ Θεοτοκοπούλου διότι μερικοὶ ἐκ τῶν βιογράφων του ὑπέθεσαν ὅτι τὸ ἀρχικόν του ὄνομα ἦτο Κυριάκος συνώνυμον τοῦ Δομηνίου (Δομένικα = Κυριακή).

Ὡς πρὸς τὸ ἐπώνυμον Θεοτοκόπουλος τοῦτο δὲν προέρχεται ἀπὸ οἰκογενειακὸν ἐπώνυμον Θεοτόκης, ὡς ὑπεστήριζεν ὁ ἀείμνηστος Ἀχιλλεὺς Κύρου<sup>4</sup>, ὅστις ἀνευρῶν εἰς τὸ χωρίον Φόδελε οἰκογένειαν φέρουσιν τὸ ἐπώνυμον Θεοτόκης ἐδημιούργησε τὸν μῦθον ὅτι ὁ τόπος γεννήσεως τοῦ Θεοτοκοπούλου ὑπῆρξε τὸ χωρίον Φόδελε, πλησίον τοῦ Ἡρακλείου.

Ἐπαναλαμβάνω ἤδη ἐκεῖνο πού ἔγραψα ἄλλοτε<sup>5</sup> ἐπὶ τοῦ θέματος τούτου, ὅτι δηλαδὴ ἡ κατάληξις «πουλος», ἢ ὁποία σημαίνει κατὰ τινα μεταφορικὸν τρόπον τὸν «υἱόν», προσετίθετο εἰς τὸ κύριον ὄνομα καὶ ὄχι εἰς τὸ οἰκογενειακόν, τὰ δὲ κατὰστιχα τοῦ Μιχαὴλ Μαῤᾷ ἀναφέρουν πολλοὺς Κρητάς φέροντας τὸ βαπτιστικὸν «Θεοτόκης» ὡς ἐπὶ παραδείγματι: Θεοτόκην Πλατιδέμον, Θεοτόκην Καλλίκομον, Θεοτόκην Μαχαιριώτην, Θεοτόκην Σκορδύλην, Θεοτόκην Θεοφύλακτον, Θεοτόκην Ἀμουργιανόν, Θεοτόκην Καμαρότον, Θεοτόκην Λύχνον, Θεοτόκην Ρόδιον, Θεοτόκην Σκανδάλην, κ.λ.π. καὶ ὅπως ὁ υἱὸς τοῦ Γρηγόρη ἔγινε Γρηγορόπουλος, ὁ τοῦ Στεφάνου - Στεφανόπουλος, ὁ τοῦ Πασχάλη - Πασχαλόπουλος, ὁ τοῦ Δημήτρη - Δημητρόπουλος, ὁ τοῦ Κυριακοῦ - Κυριακόπουλος κ.λ.π. τοιοιτοτρόπως καὶ ὁ υἱὸς τοῦ Θεοτόκη — βαπτιστικὸν ἐνὸς ἐκ τῶν προγόνων τῶν Μανούσου καὶ Δομηνίου — ἔγινε Θεοτοκόπουλος.

Εἰς ὑποστήριξιν τοῦ λογικοῦ τούτου συμπεράσματος ἔρχεται μίαν νοταριακὴ πρᾶξις τοῦ αὐτοῦ Μαῤᾷ τῆς 27 Αὐγούστου 1538 ἢ ὁποία ἀρχίζει ὡς ἑξῆς: «Ὁμολογῶ ἐγὼ Μιχαὴλ Στριάνος, ἐπονομαζόμενος Σακῆς Θεοτοκόπουλος, υἱὸς τοῦ ποτε Θεοτόκη...».

Ἀλλ' ὥστε, γνωστὸν τυγχάνει ὅτι τὰ οἰκογενειακὰ Κρητικὰ ὀνόματα ὡς π.χ. τοῦ Σκορδύλη, τοῦ Καλλέργη, τοῦ Σκουλούδη, τοῦ Μουσούρου, τοῦ Πουλᾶκη, τοῦ Ἀβράμη, τοῦ Βέλανου, Λούκαρη, Θερνανοῦ, Καλουδῆ, Βλαστοῦ, Καλλιᾶκη, Λογοθέτη, Μαργούνη, Σοφιανοῦ, Ράλλη καὶ τόσα ἄλλα παρέμειναν ἀναλλοίωτα διὰ μέσου τῶν αἰώνων.

Ἐπανερχομαι εἰς τὴν ἀναχώρησιν τοῦ Δομηνίου διὰ Βενετίαν. Δὲν ἔχομεν, βέβαια, θετικὰ στοιχεῖα ἐπὶ τοῦ προκειμένου, ὅμως εἶναι πιθανώτατον, ὅτι οὗτος ἐπεβιβάσθη ἐπὶ ἐνὸς τῶν πλοίων τὰ ὁποῖα μετέφερον ἐκ Κρήτης εἰς Βενετίαν κατὰ τοὺς μῆνας Αὐγούστου, Σεπτέμβριον καὶ Ὀκτώβριον ἐκάστου ἔτους, μούστους καὶ κρασιά.

Τὰ κατὰστιχα τοῦ Μαῤᾷ περιέχουν πολλὰ ναυλοσυμφωνητικά ἀπὸ τοῦ ἔτους 1538 καὶ εἰδικῶς μία τοιαύτη πρᾶξις ναυλώσεως τῆς 31 Αὐγούστου 1566 μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Κρῆς караβοκύρης Ἰωάννης Ἀνδρίτσης ἀνέλαβε τὴν ὑποχρέωσιν νὰ μεταφέρῃ μεγάλα βαρέλια μὲ κρασί μοσχάτο ἀπὸ τὸ Ἡράκλειον εἰς Βενετίαν.

Φυσικὸν λοιπὸν εἶναι νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἐφόσον, ὡς εἶδομεν, ὁ Δομήνικος εὐρίσκετο ἀκόμη εἰς τὴν πατρίδα του τὸν Ἰούνιον τοῦ 1566, θὰ ἀνεχώρησε διὰ Βενετίαν ἢ μὲ τὸ πλοῖον τοῦ караβοκύρη Ἀνδρίτση ἢ μὲ ἄλλο, πάντως πρὸ τοῦ Ὀκτωβρίου 1566, διότι κατὰ τοὺς χειμερινούς μῆνας ἡ ναυσιπλοῖα διεκόπτετο καὶ ἐπανελάμβανε τὴν κίνησιν κατὰ τὴν ἀνοιξιν. Καὶ ἀπεφάσισεν ὁ Δομήνικος νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν γενέτειράν του ὅταν ἀντελήφθη ὅτι ὁ καλλιτεχνικὸς κύκλος τῆς πόλεως τοῦ Ἡρακλείου ἦτο πολὺ στενὸς διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἰδιοφυίας του.

Φθάων εἰς Βενετίαν, περιβεβλημένος τὴν βυζαντινὴν πανοπλίαν, πρέπει νὰ συνήντησε δύο συμπατριώτας του ζωγράφους πού εἰργάζοντο εἰς τὴν πόλιν τῶν Δογῶν: Μάρκον Μπαθᾶν καὶ Γεώργιον Σκορδύλην.

Ὁ πρῶτος ἀναφέρεται εἰς μικρὸν κατὰστιχον τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος<sup>6</sup> ὡς ἐνοικιαστὴς ἐνὸς ἐργαστηρίου, Κοινοτικοῦ, μὲ ἐτήσιον ἐνοίκιον ἐξ ἑπτὰ δουκάτων καὶ ὅπου ἀναφέρεται: «Μάρκος Μπαθᾶς ζωγράφος». Τὸν ἐπανεῦρον βραδύτερον ὡς μέλος τῆς Κοινότητος ἐγγεγραμμένον εἰς τὸ μητρώον κατὰ τὰ ἔτη 1563 καὶ 1571.

Ὁ δεῦτερος Κρῆς ζωγράφος Γεώργιος Σκορδύλης ἀναφέρεται εἰς μίαν πρᾶξιν τοῦ νοταρίου Μαῤᾷ τῆς 21 Ἰουλίου 1567 ἢ ὁποία ἀρχίζει ὡς ἑξῆς: «Ὁμολογῶ ἐγὼ Γεώργιος Σκορδύλης, ζωγράφος τὸ ἐπάγγελμα, υἱὸς τοῦ ποτε μαῖστρου Κωνσταντῆ, κάτοικος ἐν Βενετίᾳ καὶ εὐρισκόμενος σήμερον εἰς τὴν Κρήτην...».

Οἱ δύο οὗτοι ζωγράφοι Κρητὲς ἐν Βενετίᾳ διηκούλουν, πιθανῶς, τὴν εἴσοδον τοῦ Δομηνίου εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Τιτσανοῦ, ὁ ὁποῖος τὸν ἐδέχθη μεταξὺ τῶν μαθητῶν του καὶ ἐξετίμησε ταχέως τὴν ἱκανότητα τοῦ νεαροῦ Κρητός, διότι, μετὰ ἐν ἔτος, ὁ Τιτσανὸς εἰς μίαν ἐπιστολὴν του τῆς 2 Δεκεμβρίου 1567<sup>7</sup> πρὸς τὸν Βασιλέα τῆς Ἰσπανίας Φίλιππον τὸν 2ον ἔγραφεν: «... ἂν ἡ Ὑμετέρα Καθολικὴ Μεγαλειότης ἐπιθυμῇ νὰ ἔχῃ ζωγραφιστὸν δόλοκληρον τὸν βίον τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου... ἐγὼ θὰ καταβάλαω κάθε προσπάθειαν ἵνα τὴν ἐξυπηρετήσω. Πρὸς τοῦτο θὰ μὲ βοηθήσουν ὁ υἱός μου καὶ ὑπηρέτης Της Ὁράτιος καὶ μαζὶ μὲ αὐτόν, ἕνας ἄλλος νέος, πολὺ ἀξίος μαθητὴς μου...»<sup>8</sup>. Αὐτὸς ὁ πολὺ ἀξίος νεαρός, κατὰ τὸν καθηγητὴν κ. Παλλουκίνι, δὲν μπορούσε νὰ ἦτο ἄλλος ἀπὸ τὸν Δομήνικον Θεοτοκόπουλον.

Συνοψίζων τὴν μακρὰν ταύτην ἀνακοίνωσιν, δύναμαι νὰ εἶπω ὅτι ἡ πόλις τοῦ Ἡρακλείου, κέντρον πνευματικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν εἰς τὴν Μεσόγειον, ὑπῆρξε κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα ἡ Φλωρεντία τῆς Ἑλλάδος καὶ τὸ λίκνον τῆς Ἑλληνικῆς Ἀναγεννήσεως.

1. Gabriel Millet — Recherches sur l' iconographie de l' Evangile — Paris 1916 (p.p. 659 - 60).

2. Κ. Δ. Μέρτζιου — Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων — Ἀθῆναι 1939 (Ἐκδοσις Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν σ.σ. 186 - 202).

3. «Σγουράφον» ὀνομάζουν καὶ σήμερον εἰς τὴν Κρητικὴν διάλεκτον τὸν ζωγράφον. Τὴν λ. «σγουράφος» τὴν εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὸν Ἐρωτόκριτον τοῦ Βιτζέντζου Κορνάρου.

4. Ἀχιλλεὺς Κύρου — Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος — Ἀθῆναι 1938 (σ. σ. 192 - 212).

5. Κ. Δ. Μέρτζιου ἐνθ. ἀν. σ.σ. 189 - 90.

6. Ἀρχεῖον τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας, Vachetta, No 86.

7. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe — Tiziano, La sua vita e i suoi tempi — Firenze 1878 (Τόμ. Β' σ. 370).

8. Τὸ ὅτι ὁ Δομήνικος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Τιτσανοῦ τὸ γνωρίζομεν ἀπὸ τὴν γνωστοτάτην ἐπιστολὴν πού ἔστειλεν ὁ ἐν Ρώμῃ Ἰούλιος Κλόβιος τὴν 16ην Νοεμβρίου 1570 εἰς τὸν Καρδινάλιον Φαρνέζε ἢ ὁποία ἀρχίζει οὕτως: «Ἐφθασεν εἰς τὴν Ρώμην ἕνας νεαρὸς Κρητικὸς μαθητὴς τοῦ Τιτσανοῦ, ὁ ὁποῖος κατὰ τὴν κρίσιν μου φαίνεται σπουδαῖος εἰς τὴν ζωγραφικὴν. Οὗτος ἔκανε μίαν αὐτοπροσωπογραφίαν ἢ ὁποία προξενεῖ κατάπληξιν εἰς ὅλους τοὺς ζωγράφους τῆς Ρώμης...» Εἶναι οὕτως ἐξηκριβωμένον, βάσει τῶν νέων ἀποκαλυπτικῶν ἐγγράφων, ὅτι ὁ Δομήνικος φθάσας εἰς Βενετίαν περὶ τὰ τέλη τοῦ 1566, παρέμεινε μόνον τέσσαρα ἔτη παρὰ τῷ Τιτσανῷ, διότι τὰ μέσα Νοεμβρίου 1570 ὑρίσκετο ἤδη εἰς Ρώμην.

(Περιοδικὸ ΖΥΓΟΣ, τευχ. 103 - 104, Σεπτέμβριος 1964.— Τὸ κείμενον αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ 1961 στὸ ἐτήσιο λεύκωμα ARTE VENETA, στὰ γαλλικά, καὶ εἶναι περίληψις τῆς ἀνακοίνωσης τοῦ Κ. Δ. Μέρτζιου στὸ Α' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριον τοῦ 1961 στὸ Ἡράκλειον Κρήτης).



## Σχέδια του Γκρέκο

ΠΩΣ ΕΡΓΑΖΟΤΑΝ ό Γκρέκο; Έκανε λεπτομερειακά σχέδια και σπουδή πριν πάρει τó πι-νέλο στó χέρι, ή ζωγράφιζε χωρίς προεργασία, κατ'εὐθείαν βάζοντας τὰ χρώματα στó πανί; Ἡ ἐρώτηση αὐτὴ ἔβαζε σ' ἀρκετὲς δυσκολίες τοὺς ἐρευνητὲς τοῦ Γκρέκο ποὺ ἔφθασαν νὰ ὑποστηρί-ξουν πὼς σπάνια ἢ ποτὲ δὲν ἔκανε προκαταρκτικὰ σχεδιάσματα. Βασίζονταν, ἂν ὄχι στὴν ὀλικὴ ἔλ-λειψη, τουλάχιστο στὴ σπανιότητα τέτοιων σχε-δίων, γιατί ὡς μετὰ τὸν πόλεμο, μόνο ἓνα ἦτανε γνωστό. Ἡ ἄποψη αὐτὴ φαίνεται σωστὴ ἀναφορικὰ μὲ τὰ ἔργα τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ Γκρέκο. Γιὰ ὅλα τὰλλα ὅμως δειχτὴκε ἡ ἀνακρίβειά της, ἔπειτ' ἀπὸ τὶς ἐρευνες ποὺ γίνανε στ' ἀρχεῖα τοῦ Τολέδου, καὶ ποὺ ἀποκάλυψαν ἓνα σωρὸ ἔγγραφα ἀναφερόμενα στὸ Δομήνικο, μεταξύ τους δὲ κι' ἓναν κατάλογο τῆς κληρονομίας κατωμένο ἀπὸ τὸ γιό του τὸν Γιώργη Μανουήλ στὶς 12 Ἀπριλίου 1614, πέντε δηλαδὴ μέρες ἀφοῦ πέθανε ὁ πατέρας του. Ὁ κατάλογος αὐτός, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπαρίθμη-ση 126 τελειωμένων καὶ μισοτελειωμένων πινάκων, ἀναφέρει καὶ «20 προπλάσματα γύψινα, 30 ἀπὸ πηλὸ ἢ κερί, καὶ 150 σχεδιάσματα». Νά λοιπὸν ποὺ κι' ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν ἦταν ἐξαίρεση. Μὰ γιὰ κακὴ μας τύχη, ἀπ' αὐτὰ τὰ 150 σχεδιάσματα ἓνα μόνο σώθηκε ὡς τὶς μέρες μας καὶ βρισκόταν στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκῃ τῆς Μαδρίτης. Εἶν' ἡ σπουδὴ (κιμωλία μαύρη κι' ἄσπρη) γιὰ ἓναν Εὐαγ-γελιστὴ Ἰωάννη στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁι - Δομίγκου τοῦ Παλιοῦ στὸ Τολέδο. Ἡ σπουδὴ χρονολογεῖται στὰ 1577 - 79, δηλαδὴ στὰ χρόνια ποὺ ἐκτελέστηκε κι' ἡ εἰκόνα, ποὺ σωζόταν ὡς πρὸ δυὸ ἐτῶν, μέρος τῆς πρώτης μεγάλης παραγγελίας πούλαβε ὁ Θεο-τοκόπουλος μόλις ἔφτασε στὴν Ἰσπανία.

Ὁ ἀπόστολος μᾶς παρουσιάζεται ὀρθιος, ἐπιβλη-τικός, βαστώντας ἓν' ἀνοιγμένο βιβλίον στ' ἀριστερό του χέρι· τὸ δεξιό του τὸ περνάει μέσα στὴ ζώνη του, κοιτάζοντας μὲ συλλογὴ τὴν ἀνοικτὴ μπροστά του σελίδα. Ἡ πλαστικότητα τῆς ψηλῆς αὐτῆς μορφῆς εἶναι δυνατὰ τονισμένη, ὅπως φαίνεται καθαρὰ στὴ σπουδὴ, ἀνάμνηση τοῦ Μιχαηλάγγελου, καθὼς βρίσκουμε συχνὰ στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ

Γκρέκο. Μὰ ἤδη τὰ τυπικὰ του χαρακτηριστικὰ ξεχωρίζουν — ἀναλογίες παρατραβηγμένες στὸ ὕ-ψος, τοποθέτηση ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρο — μόνο φόντο ὁ οὐρανὸς — ἀδιαφορία γιὰ τὴ λεπτομερειακὴ ἀνα-τομικὴ ἀκρίβεια, τόσο ποὺ νὰ ρωτιέται κανεὶς τί εἶδος σῶμα, ἂν ὑπάρχει, βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν πλατύδιπλο μανδύα — δυσαναλογία κεφάλι - κορμί, φυσικὰ ὅμως ὄχι τόσο προχωρημένη ὅπως στὴν *Ταφὴ τοῦ Ὁρχαθ* τοῦ 1586 ἢ καὶ στὸ *Λαοκόντα* τοῦ 1610.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴ τὴ σπουδὴ, ἔπειτ' ἀπ' τὸν πόλεμο, ἀνακαλύφθηκαν δυὸ ἄλλες, γιὰ τὴν πρώτη ὅμως χωροῦν ἀκόμα ἀμφιβολίες· τούτη, ποὺ παρασταίνει πιθανὸ ἓνα κεφάλι ἀγγέλου, ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Α. Mayer στὸν κριτικὸ κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ Γκρέκο (El Greco, München 1926) καὶ βρίσκε-ται τώρα σ' ἑλβετικὴ ἰδιωτικὴ συλλογὴ. Εἶν' ἀπὸ κιμωλία μαύρη καὶ κόκκινη, ὄχι ἐξαιρετικὰ δια-τηρημένη, καθὼς φαίνεται στὴ φωτογραφία, κι' ὁ Mayer τὴ χρονολογεῖ στὴν τελευταία περίοδο τοῦ Γκρέκο.

Τὸ τρίτο σχέδιο ἀνακαλύφθηκε στὴν Graphische Sammlung (Γραφικὴ Συλλογὴ) τοῦ Μονάχου, τὸ 1929. Ὅταν τὸ πρωτοβλέπει κανεὶς ξαφνιάζεται κάπως νὰ μάθῃ ὅτι εἶναι τοῦ Γκρέκο, τόσο κατα-πληκτικὰ μοιάζει μὲ Μιχαηλάγγελο στὴν πρώτη ἐπιπόλαια ματιὰ. Ὡστόσο ἡ φιλολογία του δεί-χνει πὼς ὑπάρχουνε λόγοι ἀρκετὰ στερεοὶ γιὰ νὰ τἀναγράψουμε στὸ Δομήνικο.

Παρασταίνει κατὰ πρόσωπο (κιμωλία σκούρα κι' ἄσπρη σὲ χαρτί σταχτύ, τὸ λεγόμενο *carte azzura*) ἓναν ἄντρα μὲ γένεια, ἀκουμπισμένο μὲ τὴ ράχη σὲ μιὰ πέτρα, τὸ κεφάλι σκυμμένο πρὸς τὸ στῆθος, τὸ ἀριστερὸ πόδι ἀνασηκωμένο καὶ διπλωμένο πρὸς τὰ πίσω, ὥστε νὰ μὴ φαίνεται παρακάτω ἀπὸ τὸ γόνατο· τὸ δεξιό, μισοδιπλωμένο κάπως χαμη-λότερα, φαίνεται ὅλο. Ὁ φωτισμὸς φτάνει ἀπὸ τὴ δεξιὰ γωνιὰ πάνω. Στὸ κάτω περιθώριο μιὰ ἐπιγρα-φὴ μὲ κεφαλαῖα: Domenico Greco. Τὰ γράμματα τοῦτα εἶν' ὅμοια μὲ κεῖνα ποὺ ὁ Βαζάρι σημείωνε στὰ σχεδιάσματα τῆς μεγάλης του συλλογῆς. Ὁ ἄντρας τῆς σπουδῆς, μὲ μιὰ μικρὴ διαφορὰ, εἶν'

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Γ. ΞΥΔΗΣ

ἴδιος ἐκεῖνος ποὺ παρασταίνει τὴν Ἡμέρα, στὸν τάφο τῶν Μεδίκων στὴ Φλωρεντία κατωμένο ἀπὸ τὸ Μιχαηλάγγελο. Ἡ διαφορὰ: στὸ γλυπτὸ τ' ἀρι-στερὸ πόδι σταυρώνει πάνω στὸ δεξιὸ ἄντι νὰ πη-γαίνει ἴσια πίσω.

Συμπεραίνοντας ἀπὸ μερικὰ γεγονότα ποὺ μᾶς ἀναφέρονται, μποροῦμε νάμαστε σχεδὸν βέβαιοι πὼς στὴ Βενετία κατὰ τὰ 1560 - 1570 βρίσκονταν ἓνα μικρὸ γύψινο μοντέλο τῆς «Ἡμέρας», ὅπως συνήθιζαν νὰ κάνουνε τότε οἱ ἴδιοι οἱ γλύπτες γιὰ τὰ μεγάλα τους ἔργα, καὶ πὼς τὸ ἀντίγραψε ὁ Γκρέ-κο. Γνωρίζουμε ἀπ' ἄλλες πηγές, πὼς ὁ Θεοτοκό-πουλος, ὅπως κι' ὁ Τιντορέττο, συνήθιζε νὰ κάνει προπλάσματα γιὰ νὰ μελετᾷ τὶς διάφορες συνθέσεις καὶ τὰ effets διαφόρων φωτισμῶν, πριν ἀρχίσει τὸ ζωγράφισμα. Ξέρουμε ἀκόμα πὼς ὁ Τιντορέττο μάζευε προπλάσματα ὅλων τῶν γνωστῶν στὴν ἐπο-χὴ του ἔργων, ὥστε, κατὰ τὸν καθηγητὴ Kehrger, εἰδικὸ μελετητὴ τοῦ Γκρέκο, μπορεῖ τοῦτος νὰ εἶδε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Τιντορέττο ἓνα τέτοιο πρόπλα-σμα τοῦ Μιχαηλάγγελου καὶ νὰ τὸ ἀντίγραψε. Τοῦ-το συμφωνεῖ ἄλλωστε μὲ τὴν ἄποψη τοῦ κ. Kehrger πὼς ὁ Γκρέκο, πιθανότερο νάταν μαθητὴς τοῦ Τι-ντορέττο παρὰ τοῦ Τιτσιάνου. Ἡ σπουδὴ θάγινε κατὰ τὸ 1565 - 70, πάντως ὄχι ἀργότερα ἀπὸ τὸ 1574, ὅταν πέθανε ὁ Βαζάρι, στὸν ὅποιο μπορεῖ νὰ τὴ χάρισε ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο. Δηλαδὴ εἶν' ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου ποὺ σώζονται, καὶ σημαντικὸ γιατί δείχνει τί στενὴ ἐπαφὴ εἶχε μὲ τὴν τέχνη τοῦ Μιχαηλάγγελου, καὶ καταλαβαί-νουμε πειὸ καλὰ γιατί τὸν ζωγράφιζε πλάϊ στὸν Τι-τσιάνο στὴν *Ἐκδίωξη τῶν Ἑμπόρων* ἀπὸ τὸ Ναὸ τοῦ Ἰνστιτούτου Τέχνης τοῦ Minneapolis. Μολα-ταῦτα, ἀκόμα καὶ σὲ τούτῃ τὴ σπουδῇ, ἡ προσωπι-κότητά του δὲν ἀρκεῖται στὴν ἀπλὴ ἀντιγραφή, μὰ ξαναδημιουργεῖ κάτι καινούργιο. Ὁ Θεοτοκόπου-λος δὲ μιμήθηκε ποτὲ τὸ Μιχαηλάγγελο, ἀφομοίω-σε τὰ διδάγματά του καὶ δημιούργησε ἔργα ἐντελῶς διαφορετικὰ, ἐντελῶς πρωτότυπα.

(Περιοδικὸ ΤΕΧΝΗ, ἀριθ. 10, 5 Ἰουνίου 1938).

## Γκρέκο, ὁ θεὸς τοῦ Τολέδο

Ο ΓΚΡΕΚΟ εἶναι σήμερα θεὸς στὸ Τολέδο [...]. Ὁ Γκρέκο εἶναι τῆς μόδας. Ὅλοι λοι-πὸν θεωροῦν ὑποχρέωσή τους νὰ ἐννοοῦν καὶ νὰ λατρεύουν τὸν Γκρέκο. Στὸ σπίτι του, στὸ Τολέδο, τὸ ἀναστηλωμένο ἀπὸ ἓνα μαρκήσιο θαυμαστή του, τὰ κοπάδια τῶν περιηγητῶν [...] δὲν παραλείπουν ποτὲ νὰ φωτογραφηθοῦν στὸ περιστύλιο, ἀνάμεσα σὲ λουλούδια, γιὰ νὰ ἔχουν μιὰ παντοτινὴ ἀνάμνηση καὶ μιὰ ὀλοφάνερη ἀπόδειξι τῆς ἐπίσκεψῆς τους.

Ὅσο γιὰ μένα, ἰδοὺ δεκατρία χρόνια ποὺ βρί-σκομαι σ' ἐπαφὴ, ἂν μπορῶ νὰ πῶ, μὲ τὸν Γκρέκο. Κατὰ τὰ δεκατρία αὐτὰ χρόνια διάβασα ὅ τι σχεδὸν ἔχει γραφεῖ γι' αὐτόν· εἶδα ὅ τι μπορεῖ νὰ ἰδεῖ κανεὶς στὴν Ἑλλάδα ὡς τοιχογραφίες κ' εἰ-κόνες τῆς κρητικῆς σχολῆς τῆς βυζαντινῆς τέ-χνης, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπῆρε τὰ πρῶτα μαθήματα τῆς ζωγραφικῆς· στάθηκα μπροστὰ σὲ πλῆθος ἔργα τοῦ Τιτσιάνο, τοῦ Τιντορέττο καὶ τοῦ Μπασσάνο, ποὺ εἶταν δάσκαλοί του στὴν Ἰταλία· ἔκανα πολλὰς φο-ρὲς τὸ γύρο τῶν ἔργων του στὸ Πράδο, στὸ Ἑσκο-ριάλ, στὸ Τολέδο. Στὸ τελευταῖο μάλιστα αὐτὸ εἶδα

ὅ τι εἶταν δυνατό νὰ ἰδῶ, γιὰ νὰ πῶ στὴν ἀτμόσφαι-ρα τῆς ζωῆς του καὶ τοῦ πνεύματός του.

Κι ὅμως δὲν μπορῶ νὰ πῶ ἀκόμα ὅτι «καταλαβαί-νω» τὸν Γκρέκο. Ἰδίως δὲν μπορῶ νὰ πῶ ὅτι τὸν λατρεύω. Αὐτὸ δὲ θὰ τὸ πῶ ποτὲ — νοιώθοντας πόσο ἓνας τέτοιος ὀρισμὸς εἶναι ἡλίθιος. Ὁ Γκρέ-κο δὲν εἶναι ἓνας ζωγράφος ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν λατρεύει. Ἡ λατρεία εἶναι ἓνα αἶσθημα μακά-ριο. Κι ὁ Γκρέκο δὲν ἀφήνεται νὰ τὸν πλησιάσουν σὲ μακαριότητα. Ὁ Γκρέκο εἶναι ἓνας ζωγράφος ποὺ ταραῖζει. Ἐνας ζωγράφος τῆς ἀνησυχίας.

Ὅταν εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Πράδο τῆς Μα-δρίτης ἔργα τοῦ Γκρέκο — ποὺ δὲν τὰ εἶχαν, ὅπως σήμερα, σὲ ἰδιαίτερη τιμητικὴ αἴθουσα, μὰ ἀνακα-τωμένα μὲ ἄλλα — ἐνοιῶσα σὰ νὰ εἶχα δεχθεῖ ἓνα χτύπημα. Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲ μοιάζαν σὲ τίποτα μ' ὅ τι εἶχα συνήθεισι νὰ βλέπω — καὶ ν' ἀγαπάω. Δὲν εἶχαν οὔτε τοὺς ζεστοὺς τόνους, οὔτε τὶς ὥραιες γυμνότητες, οὔτε τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς, οὔτε τὴ γλυκύτητα καὶ τὴν ἀρμονία ποὺ χαρα-κτῆριζαν τὰ ἔργα τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς ἰτα-λικῆς Ἀναγέννησης. Οἱ τόνοι τους εἶταν ψυχροί, με-

ταλλικοί, καὶ δὲν ἀντιφέγγιζαν τὸ φῶς· ἄντι νὰ ἑναρ-μονίζονται μεταξύ τους, συγκροοῦνταν: τὰ βαθειὰ γαλάζια μὲ τὰ θειάφινα κίτρινα, τὰ μολυβένια γκριζα μὲ τὰ λαδερά καφετιά. Ἐνα σκοτεινὸ φόντο, ἓνα φῶς φασματικὸ — ὅμοιο μὲ τῶν ἀστραπῶν τὴ νύ-χτα — καὶ μορφές παραμορφωμένες, ἐπιμηκυμέ-νες, συστρεφόμενες σὰ φλόγες, καταλήγαν νὰ δί-νουν σ' αὐτοὺς τοὺς πίνακες κάτι τὸ ἐφιαλτικὸ, τὸ μυστηριώδικο καὶ τὸ ὑπερκόσμιο. Μπροστὰ τους ἔστεκα σὰ μαγνητισμένος. Ἡθελὰ νὰ προχωρήσω πρὸς ἄλλους ζωγράφους ποὺ χαΐδευαν τὸ μάτι μου, ἄθελά μου ὅμως ἔμενα καρφωμένος. Ἐνοιῶθα ἓνα αἶνιγμα — ποὺ ἤθελα νὰ τὸ ἐννοήσω. Κυρίως αἰσθα-νόμουν, σκοτεινὰ, μὰ ἐπιτακτικά, τὴ μεγαλοφυΐα.

Σήμερα ἀκόμα νοιώθω μπρὸς στὰ ἔργα τοῦ Γκρέ-κο τὴν ἴδια ταραχὴ καὶ τὴν ἴδια μαγνητικὴ προσέλ-κυση. Μπροστὰ τους ὅλες οἱ ἐξηγήσεις ποὺ ἔδω-σαν οἱ αἰσθητικοί κ' οἱ τεχνοκριτικοί παῦουν νὰ μὲ ἱκανοποιοῦν. Ὁ Γκρέκο τὶς ξεπερνάει — καὶ τὶς διασκορπίζει.

Πραγματικά, γιὰ νὰ τὸν νοιώσει κανεὶς, δὲν ἀρ-κεῖ ν' ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ τεχνικὴ του εἶναι βυ-



ζαντινή, ότι οί χρωματικές του αντιθέσεις, ή επιμήκυνση τών κορμιών και τών προσώπων, ό τρόπος πού ταξιθετεί τίς μορφές όρισμένων πινάκων, προέρχονται από κείνη. "Αν ή τεχνική του είναι βυζαντινή, τό πνεύμα του δέν είναι. 'Η βυζαντινή ζωγραφική ζητάει νά καταθλίψει τήν ψυχή τοῦ θεατή. Κάνει τούς θεούς και τούς άγίους κάτισχους, άπειλητικούς και άκαμπτους, γιά νά τής μεταδώσει φόβο· επιμηκύνει τά σώματά τους, γιά νά τά δείξει διαφορετικά από τ' ανθρώπινα και ύπερφυσικά· φροντίζει πάντα νά διατηρεί αισθητή και τρομερή τήν άπόσταση πού χωρίζει τόν άνθρωπο από τούς ούρανοῦς. 'Η ζωγραφική αυτή, μέ λίγα λόγια, δέ ζητάει παρά νά κρατάει τήν ψυχή ύποτακτική στήν όρθοδοξία τής εποχής της. Τέλος, ή έκφρασή της είναι στατική, ένώ τοῦ Γκρέκο είναι δυναμική.

Οὔτε πάλι τό έργο τοῦ Γκρέκο φωτίζεται μέ τήν εξήγηση πού ὄδωσαν άλλοι: ότι ό Κρητικός ζωγράφος δέχθηκε βαθύτατα τήν επίδραση τοῦ γεωγραφικοῦ και ψυχικοῦ κλίματος τοῦ Τολέδο όπου καταστάλαξε κι ότι είναι ένας ζωγράφος πού, μέ μέσα βυζαντινά, εξέφρασε τήν καστιλλιάνικη πίστη σ' ό τι πιό άνήσυχο και πιό σκυθρωπό τή χαρακτηρίζει.

'Η οὔσία τής καστιλλιάνικης πίστης είναι ό φόβος. Αὐτός τήν κάνει άνήσυχη και σκυθρωπή. Φοβάται τήν 'Ιερή 'Εξέταση στη γή και τήν Κόλαση στόν οὔρανό. "Όπως τό λέω κι άλλοῦ, δέν ὑπάρχει σ' αὐτήν καμιά μυστικοπάθεια μεταφυσική. Δέν είναι μιá πίστη πνευματοποιημένη. 'Ο Καστιλλιάνος θέλει τήν Παναγία του ντυμένη μέ βαρύτιμες μεταξωτές έσθῆτες, ποικιλμένες μέ πολύτιμα πετράδια, και πολλά αίματα, πολλά κομμένα πρασινοκίτρινα μέλη στίς εικόνες τών μαρτυρίων τών άγίων του. 'Η δραματικότητα τής πίστης του είναι έντελῶς ρεαλιστική — κι ό τι τήν εκφράζει έντονα και χαρακτηριστικά είναι οί πίνακες τοῦ Ριμπέρα.

Στό έργο τοῦ Γκρέκο — τίποτ' άπ' αὐτά. Γιά νά καταλάβομε πόσο εΐταν ξένο πρὸς τό θρησκευτικό αΐσθημα τοῦ περιβάλλοντός του, δέν άρκει πού ξέρομε ότι τοῦ ζητοῦσαν νά διορθώνει τά έργα πού τοῦ παράγγελλαν γιατί δέν τά 'βρισκαν σύμφωνα μέ τή θρησκευτική τους αντίληψη κι ότι ό Φίλιππος ό Β' πέταξε τή μόνη εικόνα πού τοῦ παράγγειλε σέ μιάν αποθήκη τοῦ 'Εσκοριάλ; Θ' άναφέρω ώστόσο κ' ένα άνέκδοτο τοῦ Γκρέκο, πού δείχνει πόσο λίγο Καστιλλιάνος στήν πίστη εΐταν από τό γεγονός ότι

οὔτε ή 'Ιερή 'Εξέταση τὸν εὔρισκε όρθόδοξο, οὔτε εκείνος έσκυβε μπροστά της.

'Η 'Ιερή 'Εξέταση τὸν κάλεσε κάποτε νά τὸν δικάσει, γιατί κατά τήν αντίληψη τὸν πιό σοφῶν θεολόγων τῆς εποχῆς οἱ πίνακές του εΐταν αἱρετικοί. 'Η εξήγηση πού τοῦ ἔδωσαν εΐταν ότι ζωγράφιζε τά φτερά τῶν ἀγγέλων του πολὺ μεγαλύτερα τοῦ «φυσικοῦ», διορθώνοντας ἔτσι... τό έργο τοῦ Θεοῦ!

— Βέβαια, κύριοι δικαστές, ἐσεῖς θά 'χετε ἰδεῖ ἀγγέλους, γιά νά μοῦ προσάψετε μιὰ τέτοια κατηγορία! τούς παρατήρησε ό Γκρέκο.

—"Όχι, δέν ἔχουμε ἰδεῖ, τοῦ ἀπάντησαν.

— Τότε θά ἔχουν ἰδεῖ οἱ σοφοὶ θεολόγοι!

— Οὔτε αὐτοὶ ἔχουν ἰδεῖ. Μά γιατί αὐτὴ ή ἐρώτηση;

— Γιατί, ἂν εἶχατε ἰδεῖ, θά σᾶς παρακαλοῦσα νά μέ πηγαίνατε ἐκεῖ πού τούς εἶδατε, γιά ν' αντιγράψω ἀκριβῶς τά φτερά τους: τό μακρὸς τους και τό εἶδος τους. 'Αφοῦ ὅμως οὔτε σεῖς, οὔτε οἱ σοφοὶ θεολόγοι, οὔτε ἐγὼ ἔχομε ἰδεῖ ποτέ ἀγγέλους, γιατί εἶναι αἱρετικοὶ οἱ πίνακές μου;

— Γιατί δέν ἔχομε ἰδεῖ σέ κανένα θρησκευτικό πίνακα ἀγγέλους μέ τόσο μεγάλα φτερά...

— Μ' αφοῦ, κύριοι δικαστές, δέν ἔχετε ἰδεῖ ἀγγέλους, ὅπως μόνοι σας τ' ὁμολογεῖτε, πῶς μπορεῖτε νά μοῦ ἀποδείξετε ότι και στῶν ἄλλων τούς πίνακες τό μακρὸς τῶν φτερῶν τῶν ἀγγέλων δέν εἶναι τόσο αὐθαίρετο, ὅσο και στοὺς δικούς μου; συμπέρανε ό Γκρέκο.

Οἱ δικαστὲς δὲ βρῆκαν τίποτα νά τοῦ ἀπαντήσουν κι ἀναγκάστηκαν νά τὸν ἀθωώσουν!...

Α Ν ΟΜΩΣ δέν εκφράζει οὔτε τά βυζαντινά δόγματα, οὔτε τήν καστιλλιάνικη πίστη, τότε τί εκφράζει ό Κρητικός αὐτὸς ζωγράφος τοῦ ΙΕ' [sic] αἰῶνα, πού ἔζησε τριάντα ὀλόκληρα χρόνια ἀπομονωμένος μέσα σ' αὐτό τό Τολέδο, τό ἀπομονωμένο, κι αὐτό τό ἴδιο, πάνω στόν ἀπότομο και γυμνὸ βράχο του; Τί σημαίνουν αὐτοὶ οἱ καταιγισμένοι οὔρανοὶ πού διανοίγονται σάν ὀράματα 'Αποκάλυψης, αὐτὰ τὰ ἀνθρώπινα μάτια τὰ στραμμένα μέ ἀγωνία πρὸς τούς οὔρανοῦς, αὐτὰ τὰ κορμιὰ πού συστρέφονται, μακραίνουν, ἐξαϋλώνονται — και σά φλόγες πᾶν ν' ἀνεβοῦν πρὸς τὰ ψηλά; Γιατί αὐτὰ τὰ χρώματα, πού ἔχουν γιά φῶς τους τό παγερό, μυστηριῶδες κι ἀνησυχαστικὸ φῶς τῶν μετάλλων; Γιατί αὐτὴ ή ἀναζήτηση κι αὐτὴ ή ἀγωνία, πού ἀπο-

τελοῦν τήν «ἠθικὴ» ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου του;

Συνοψίζοντας τήν ἐντύπωσή μου ἀπὸ τό έργο τοῦ Γκρέκο, ὅταν τό εἶδα γιά πρώτη φορὰ στὸ Πράδο, εἶχα γράψει: «'Ο Γκρέκο ἀνεβάζει και πάλι στὸν οὔρανό τούς θεούς και τούς ἀγίους, πού ή 'Αναγέννηση κατέβασε ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους». Σήμερα, ἔνα βαθύτερο ψυχικὸ ἐνστικτο και μιὰ βαθύτερη ἐνατένιση μοῦ λένε ότι δέν εἶναι αὐτό. 'Ο Γκρέκο δέν κάνει έργο ἐποικοδομητὴ τῆς πίστεως — έργο θρησκευτικό. Σήμερα νοιώθω ότι, ἂν ζητάει ν' ἀνεβάσει κάτι ἴσαμε τούς οὔρανοῦς — και τό ζητάει ἀπέλπιδα —, δέν εἶναι τούς θεούς, ἀλλὰ τήν ἀνθρώπινη ψυχή.

Στό έργο του ή ψυχή μου μαντεύει τή μεταφυσικὴ ἀγωνία ἐνός Πασκάλ: μιὰ ψυχή πού δέν τήν ἱκανοποιοῦν οἱ θρησκευτικὲς ἐξηγήσεις τῆς εποχῆς της και πού προσπαθεῖ — μέ τί σφαδασμούς! — ν' ἀφήσει τή φυλακὴ τοῦ σώματός της, γιά ν' ἀνέβει μ' ὅλη τήν ἀνυψωτικὴ δύναμη τῆς ἐκστασης και τῶν πιό πνευματικῶν ὀραματισμῶν ἴσαμε τ' ἀφηρημένο οἰκουμενικὸ "Ον τῶν φιλοσόφων, ἴσαμε τό μυστήριο τῆς δημιουργίας και τῆς αἰτίας τῶν πάντων, γιά νά βρεῖ, στή λύση του, τήν ἀπελευθέρωσή της και τή γαλήνη της...

Μεγάλος, μέγιστος ζωγράφος — μόρεσε και βρῆκε τὰ χρώματα και τίς γραμμὲς πού συνοδεύουν τήν ψυχή του στή μεταφυσικὴ της αὐτὴν ἀνάταση, ἐνῶ ταυτόχρονα δείχνουν τήν ἀγωνία πού τήν περισφίγγει γιά τό ὑπέρμετρο πού ξέρει ότι ζητάει.

Και τότες, ἂν εἶναι ἔτσι — ὅπως βαθύτατα νοιώθω ότι εἶναι —, ή ταραχὴ πού προκαλεῖ ή ἐνατένιση τοῦ ἔργου τοῦ Γκρέκο ἐξηγεῖται: Δέν εἶναι ή ταραχὴ πού προέρχεται ἀπὸ τό δυσκολονόητο τῆς εκφραστικῆς πρόθεσης τοῦ ζωγράφου, ἀφοῦ, ἄλλωστε, ὅσο περισσότερο ἐμβαθύνει κανεῖς στὸ έργο του, τόσο πιό έντονη τήν αἰσθάνεται, ἀλλὰ εἶναι τό ἀντιφέγγισμα πάνω στήν ψυχή μας τῆς ἴδιας τῆς ἀγωνίας τοῦ Γκρέκο στήν ἀπεγνωσμένη προσπάθεια τῆς ψυχῆς του και τοῦ ἔργου του νά ὑψωθοῦν ἴσαμε τό μυστήριο τοῦ κόσμου.

('Απὸ τό βιβλίο του ΙΣΠΑΝΙΑ, α' έκδοση 1954· τό κείμενο αὐτό πρωτοδημοσιεύτηκε στήν ἐφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ τήν 1η Αὐγούστου 1931).

## Δομίνικος Θεοτοκόπουλος

ΔΥΟ εἶναι οἱ κόμοι τῆς ζωγραφικῆς: ή Φλωρεντία κι' ή Βενετία. 'Η μιὰ βλέπει τὸν κόσμο σὲ περιγράμματα, ή ἄλλη σὲ χρωματισμένες ἐπιφάνειες. 'Ο Γκρέκο ἀνήκει στὸ δεύτερο κόσμο. "Αν δέν ὑπῆρχε, θά τὸν ἔφτιανε. Θά ἦταν λάθος νά τὸν κρίνουμε μέ τὰ μέτρα πού ἐφαρμόζουμε σὲ ὅσους ὀραματίστηκαν και σχεδίασαν κατ' εὐθειαν μέ τή γραμμή, στοὺς μεγάλους διανοητικούς τῆς Φλωρεντίας και τῆς Ρώμης. Τὸ πνεῦμα του τὸν ἐβίαζε νά διαλύση τίς μορφές τῆς Φλωρεντίας και τῆς Ρώμης, ἀκόμα και τίς χρωματικὲς ἀξίες τῶν δασκάλων του Βενετσιάνων, και νά παρουσιάση κι' αὐτὴν ἀκόμα τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τιτσιάνου σάν κάτι σταματημένο, δημιουργώντας ἀπέναντί της τὸ γίγνεσθαι τῆς ζωγραφικῆς του, τὴ δυναμικὴ και θερμὴ τέχνη. 'Ο Γκρέκο ἀνήκει κατ' ἐξοχὴν στήν κατηγορία τῶν ζωγράφων πού σχεδιάζουν μέ τό χρῶμα, ἐπειδὴ ή ὁρασή τους προσλαμβάνει πρῶτα αὐτὸ πρὶν ἰδῆ

τὸ σχέδιο. Τὴν ὁμολογία τοῦ κολορίστα τὴν ἔκαμεν ἀπαντώντας στήν ἐρώτησι τοῦ Παχέκο, ἂν τὸ κύριο στὴ ζωγραφικὴ εἶναι τὸ χρῶμα ἢ τὸ σχέδιο. «Τὸ κύριο εἶναι τὸ χρῶμα», ἀπάντησε.

Τὴν ἀρχὴ του τὴ βλέπουμε πρᾶγμα στὰ έργα του. Γιά νά ζωγραφίσῃ τὸ «Διεμερίσαντο τὰ ἱμάτιά μου», τὸ 'Εσπόλιο τοῦ Τολέδο, συνέλαβεν ἀμέσως τὸ θέμα σὲ χρῶμα, στὴ μεγάλη κηλὶδα τῆς βύσσινης πορφύρας τοῦ Χριστοῦ. Σ' αὐτὴ τὴ χρωματιστὴ ἰδέα ὀραματίστηκε τὸ μαρτύριο, και σὰ συνέπειές της σχεδίασε τίς μορφές. Μά κι' ὅταν βρεθοῦμε μπροστὰ στήν Ταφὴ τοῦ Κόμιτος τοῦ 'Οργκάζ, πού εἶναι καθαυτὸ ἕνας ἄθλος τῆς γραμμῆς, πάλι τὸ χρῶμα εἶν' ἐκεῖνο πού μᾶς κρατεῖ πρῶτ' ἅπ' ὅλα προσηλωμένους. Τὸ ἀριστούργημα τοῦτο μᾶς ἐμφανίζεται ἀμέσως μέ τούς ἐξαισίους τεφροὺς τόνους τῆς ἐνδυμασίας τοῦ καλόγερου ἀριστερὰ και τοῦ ἐφημέριου δεξιὰ, σὰ δύο γεροὺς χρωματικούς στύλους

### ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

πού στηρίζουν τὴ σύνθεση ὀλόκληρη. Εἶναι οἱ τεφροὶ τόνοι τοῦ Γκρέκο. Κανένας δέν τούς ἔφτασε. Βγῆκαν ἀκηλίδωτοι ἀπὸ τὴ μυστηριώδη παλέτα του και λάμπουν σάν τὸν ὀλάργυρο ἀφρὸ τῆς στάχτης πού κάθεται στὸ κάρβουνο ὅταν δέν τὸν τάραξε κανένα φύσημα και ἀκίνητεῖ ὥρα πολλὴ ἀπάνω ἅπ' τὴ σβησμένη φωτιά. Τὸ γνήσια ζωγραφικὸ πού κυριαρχεῖ στὴ μεγάλη συμφωνία τοῦ 'Οργκάζ εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λαμπρότατα και πρωτόφαντα μαῦρα τῆς ἐνδυμασίας τῶν Τολεδάνων, οἱ μελωδίες τῶν τεφρῶν τόνων. Ξεκινοῦν ἀπὸ τίς δυὸ μορφές τῶν ἱερωμένων κι' ἀνεβαίνουν στὰ σύννεφα, τὰ κρεμάμενα ἀπάνω ἀπὸ τίς εἰκοσιτέσσερες μορφές τῶν ἐκστατικῶν ἰδαλῶν, ὥς πού γίνονται χιόνι μόλις φτάσουν ψηλὰ στὸ κορυφαῖο σημεῖο τῆς γκλόριας, στὸ Χριστό, στήν πηγὴ τοῦ φωτός. Μ' αὐτὰ τὰ λόγια προσπαθῶ νά δώσω μιὰ ἰδέα τῆς συμφωνίας τῆς Ταφῆς τοῦ 'Οργκάζ και



νά δείξω πώς τὸ ἔργο, τὸ δίκαια ξακουσμένο γιὰ τὰ σχήματά του, εἶναι κυρίως μιὰ μεγάλη συμφωνία τῶν φαιῶν, τῶν ἀργυροκύανων τόνων τοῦ Γκρέκο. Ὡς τὴ στιγμὴν ἐκείνη, κανένας ἀπ' τοὺς δασκάλους τοῦ Βενετσιάνους δὲν εἶχε βγάλει ἀπ' τὸ στοιχεῖο τοῦ χρώματος τέτοιες δυνατότητες [...].

ΑΠΟ τὴ στιγμὴ πού ἔκαμε τὴν ὁμαδικὴ προσωπὴ... Πογραφία τῆς Ταφῆς τοῦ Ὁργκάζ με τοὺς εἰκοσιτέσσερους Τολεδάνους του, ὁ Γκρέκο εἶναι ὁ ἱστορικὸς τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ἐπειτα ἀπ' αὐτὴ τὴ δημιουργία, δὲν ὑπάρχει ἄνθρωπος ἱκανὸς νὰ κρύψει τὴν ψυχὴ του ἀπὸ τὸν Γκρέκο. Ὅσοι ἐπὶ ζαραν μπροστά του, ἐξομολογήθηκαν ὅπως στὸν πνευματικὸ. Ἐτοιμάστηκαν γιὰ τὸν αἰώνιο κριτὴ.

Πόσο ἡ δημιουργία του ἔχει ἐνότητα καὶ συνέπεια καὶ πόσο τὸ στοιχεῖο τῆς εἶναι τὸ συναίσθημα πού ζητοῦσεν ὁ καθολικισμός, τὸ βλέπουμε στὶς τρικυμίες χρωμάτων καὶ σχημάτων πού ἔχουν τοὺς τίτλους Πεντηκοστή, Σταύρωση, Ἀνάσταση, στὸ Πράντο· στὸ Βάπτισμα τοῦ νοσοκομείου Ἀφουέρα τοῦ Τολέδο, τὸ πιὸ πνευματικὸ ἔργο ὅπου καίεται ἀπὸ πυρετὸ τὸ γυνὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ με τὰ κρύα, μαβιά, πλατεῖα φῶτα πού περπατοῦν ἀπάνω στὴν ταραγμένη του μυολογία· στὴν Ἀνάληψη πού βρίσκεται στὸν Ἅγιο Βικέντιο τοῦ Τολέδο, τὸ πιὸ ὀρχηστρικό του ἔργο· στὴ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων πού εὐτύχησε ν' ἀποκτήσῃ ἡ Ἐθνικὴ μας Πινακοθήκη, τὸ μόνο του ἔργο ὅπου πῆρε θέμα τὴ μουσικὴ — αὐτὸς ὁ ἑραστής τῶν ἤχων, ὁ τριγυρισμένος, καθὼς ἔλεγαν οἱ σύγχρονοί του, ἀπὸ μουσικούς μισθοδοτημένους γιὰ νὰ τοῦ παίξουν ὅταν γευμάτιζε — στὴ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων, ἔργο πού εἶναι «ἀληθινὴ συναυλία χρωμάτων» καὶ «δίνει τὴν οὐσία τοῦ ἔμπροστιονισμοῦ καὶ μαζί του ἐξπρεσιονισμοῦ», ὅπως τὸ χαρακτηρίζει ὁ Μάγιερ, ἢ ὅπως ἔγραψεν ὁ Χάινς Πόσσε, ὁ διευθυντὴς τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης, θαυμάσιο ζωγράφημα πού μετὰ τέσσερους περίπου αἰῶνες ξαναβρῆκε τὸ δρόμο πρὸς τὴν πατρίδα τοῦ Γκρέκο· στοὺς Ἅγιους Φραγκίσκους του καὶ στὴ φλογερὴ σειρὰ τῶν Ἀποστόλων του. Στὴν πρωτοτυπία καὶ στὴν ἐνότητα τῆς δημιουργίας αὐτῆς βρῆκαν πολλοὶ ὄχι τὴν ἐμπνευση, μὰ τὴ βούληση καὶ τὸ πείσμα, καθὼς ὁ Παλομίνιο, τὴ φιλαρέσκεια τοῦ διακρίνεσθαι, τὴν αὐθαιρέσια, καὶ πρόφεραν τὴ γνωστὴ μας κατηγορία: «Παραμορφώσεις».

Τί ὀνομάζουμε παραμορφώσεις; Τὸ γεγονὸς βέβαια πὼς ἕνας δημιουργὸς ὁδηγεῖ τὸ ἔργο του στὴν τελικὴ ἁρμονία χωρὶς νὰ φοβηθῇ τίς ὀπτικές μας συνήθειες. Ἐκεῖνο πού ἔχει παραμορφωθῇ εἶναι οἱ συνήθειές μας: οἱ ἀναμνήσεις μας ἀπὸ τὰ καθιερωμένα ἔργα. Εἶναι τὸ βιβλιακὸ μας ὕλικό. Δὲν εἶναι ἡ φύσις. Ἡ φύσις παραμορφώνεται μόνο ἀπὸ τὸ μέτριο καλλιτέχνη. Γιατὶ ἐκεῖνος μιμεῖται μόνο τίς ἀνωμαλίες τῆς, τὸ ἐπεισόδιο. Εἶναι ὁμοῦ ἀνικανὸς νὰ δώσῃ σ' αὐτὲς τὴ δικαιολογία τῆς δημιουργίας. Ἀντίθετα, ὁ ἀληθινὸς καλλιτέχνης ξέρει νὰ ὁδηγήσῃ τίς παραμορφώσεις σ' ἕνα σκοπὸ, ὅπως ἡ φύσις. Γιατὶ αὐτὸς δὲ μιμεῖται τὸ ἐπεισόδιο, μὰ τὴ δύναμη τοῦ δημιουργεῖν. Ἄν αὐτὸς προσέξῃ μιὰ ἰδιοτροπία τοῦ φυσικοῦ κόσμου καὶ τὴν κάμῃ δική του, ἂν διαλέξῃ ἀπὸ τὴ φύση τὸ παράμορφο, — γιατί ἡ φύσις ἔχει μέσα της τὸ παράμορφο ὅπως καὶ τὸ κανονικό, τὸ δυνατό ὅπως καὶ τὸ ἀσθενικό, τὸ συμμετρικό ὅπως καὶ τὸ ἀλλότροπο, τὸ Ραφαῆλο ὅπως καὶ τὸν Γκρέκο, — εἶναι ἱκανὸς νὰ τὸ μεταβάλλῃ σὲ ἁρμονία. Ξέρουμε πὼς μόνο μετὰ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα γίνονται ὥραϊα ἢ ἀσχημα, αἰσθητικὰ ἢ ὄχι. Μόνο ἡ μεγαλοφυΐα μπορεῖ σχήματα χαμένα μέσα στὸ συμφυρμὸ τοῦ ὕλικου κόσμου καὶ ἄγνωστα ἢ δυσαρμονικά ὡς σήμερα, νὰ τὰ ἐπιβάλλῃ στὰ

αἰσθητήριά μας ὡς αἰσθητικά, δημιουργώντας μετὰ τὸς σχέσεις πού καταλήγουν στὴν ἁρμονία, αὐτὴ πού εἶναι τὸ τέρμα τῶν ἀγώνων, ἡ νίκη καὶ ἡ ἀνταμοιβή.

Ἡ παράδοξη ἀνθρωπότης τοῦ Γκρέκο μετὰ τὰ ἀνατεινόμενα σώματα εἶναι κοινότατο θέαμα τῆς ζωῆς μας, καθημερινό. Δὲν τὸ προσέξαμε παρὰ μόνο ὅταν αὐτὸς τοῦ ἔδωκε σημασία καὶ μᾶς τὸ ἀποκάλυψε, κάνοντάς το στοιχεῖο ἁρμονίας καὶ σύμβολο.

Θὰ τοῦ πῆγαινε λαμπρὰ κι' ἡ ἀντίθετη κατηγορία: Τοῦ κλασικοῦ! Ποιὸς, ὅταν κοιτάξῃ τὸ ἀριστοῦργημά του, τὴν Ταφὴ τοῦ Ὁργκάζ, δὲ νομίζει πὼς ἔχει μπροστά του τὴ φλωρεντινὴ Ἀναγέννηση σὲ ἐξάισιον ὑμέναιο μετὰ τὴ Βενετιά, τὸ ἴδιο τὸ ἰδεῶδες τῆς γαλήνης, ὅ,τι μπορούμε νὰ φανταστοῦμε ἀντίθετο μετὰ τὴν ἀνησυχία τοῦ Γκρέκο; Μπαίνοντας στὴ μικρὴ ἐκκλησίᾳ τῆς ἰσπανικῆς πολίχνης Ἰγγιέσκα, τὴν ὥρα τοῦ ἑσπερινοῦ, εἶδα τὸν ἀσύγκριτον Ἅγιον Ἰδελφόνσο του, τὴν πιὸ γαλήνια ἑκστασιὴ ἁγίου, πού δὲν ἔγινε ποτὲ ἀπὸ κανένα ζωγράφο τῆς ἡρεμίας. Ξαναεἶδα κι' ἐδῶ τὸν Γκρέκο νὰ κρατῇ χαμηλωμένα τὰ ἀγριαπὰ φτερά τοῦ μυστικισμοῦ του. Ὁ ποταμὸς Τάγος σκλαβωμένος! Καὶ μήπως δὲ φαίνεται κλασικιστὴς αὐτὸς πού ζωγράφιζε τὴν ἀπειρὴ γαλήνη τοῦ Ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Μαρίας τῆς συλλογῆς Deering τοῦ Σικάγου, τὸν Ἰησοῦ Χριστὸ στὴ μητρόπολη τοῦ Τολέδο, τὸν ὥραϊο καὶ διάφανο Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Εὐαγγελιστὴ τοῦ Πράντο; Τὸ πρωτότυπο τῶν ἔργων, αὐτὸ δὲν ὀφείλεται σὲ καμμιά ὑπερβολή. Εἶναι πρωτότυπα μέσα στὸ κοινό. Εἶναι μεγάλα μέσα στὴν ἰταλικὴ ποίηση. Λοιπὸν ὁ παροξυστὴς, ὁ τρικυμιστὴς, ὅταν τὸ θέλησε, ἦταν ὁ γαλήνιος ἁρμονιστὴς. Ἀντίκρισε καὶ τίς δυὸ μορφές τοῦ ἰδανικοῦ. Τὸ πνεῦμα του γνώρισε ὅλους τοὺς δρόμους τῶν οὐρανῶν.

ΑΣ ΚΟΙΤΑΞΟΥΜΕ τώρα ὁλόκληρο τὸ ἔργο τῆς μεγαλοφυΐας του κι' ἄς προσπαθήσουμε νὰ τονίσουμε τὰ κύρια σημεῖα του με λίγες λέξεις. Στὴν τεχνικὴ τῶν Βενετσιάνων ἔφερε μεταβολὴ ριζικὴ, ὄχι μεταφέροντας στὸν πίνακα τὰ ἀτμοσφαιρικὰ φαινόμενα, μὰ τίς ἀπλές παραλλαγές τοῦ ἡλιακοῦ φωτός, τίς χρωματιστὲς κηλίδες, καὶ σχηματίζοντας μιὰ αὐθύπαρκτη, ἀνθρώπινη ἁρμονία, ἕνα φῶς ψυχρὸ χωρὶς νὰ εἶναι σκοτεινὸ, ἔντονο χωρὶς σπινθηροβολία, τὴν πρωτόφαντη ὠραιότητα τῶν παγωμένων του χρωματισμῶν πού ἀρχίζουν ἀπὸ τὴν «Ἁγία Τριάδα» του καὶ τέλος βραδυάζουν στὰ πορτραῖτα του. Ὅταν, μέσα στὸ μουσεῖο τοῦ Πράντο, ἀπὸ τίς βενετσιάνικες αἰθουσες περάσουμε στὴν αἴθουσα τοῦ Γκρέκο, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὼς ἐβράδυνασε, πὼς ἦρθε τὸ λυκόφως τῶν στοχασμῶν. Αὐτὸς φυσικὰ ἦταν ὁ ζωγράφος ὁ προωρισμένος νὰ βγάλῃ τὴ βενετικὴ τέχνη ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ φαινόμενο καὶ νὰ τὴ φέρῃ στὸ πνεῦμα. Ἡ ἴδια ἡ Βενετιά περίμενε τὸ ἔργο τοῦτο ἀπὸ τὸν Τιντορέττο. Μὰ ὅσο κι' ἂν ὁ Τιντορέττο ἔριξε στὸ καμίνι τοῦ ἐγκεφάλου του τὸ Μιχαηλάγγελο μαζί καὶ τὸν Τιτσιάνο γιὰ νὰ κάμῃ μετὰ τοὺς δυὸ μιὰ νέα δημιουργία, δὲν κατάρθωσε νὰ φέρῃ τὴ ζωγραφικὴ πρὸς τὸ Εὐαγγέλιο. Ἐχει τὸ ἄλγος ἐνὸς τιτάνος πού δὲν μπορεῖ ν' ἀνεβῇ τὸ Γολγοθὰ. Μετὰ πολλὴ μικρότερη παραγωγή, χωρὶς νάχη σὰν ἐκεῖνον τὴ δύναμη νὰ κινήσῃ τεράστιο πλῆθος προσώπων, ἴσως κι' ἐπειδὴ δὲν τὴν εἶχε, μόνο ἐπειδὴ ἡ δύναμή του ἦταν στὸ συναίσθημα καὶ στὴν ἐκτακτὴ εὐαισθησία τοῦ ματιοῦ, ὁ Γκρέκο, παίρνοντας τὰ ζωγραφικὰ στοιχεῖα τοῦ μεγάλου δασκάλου του, κατάρθωσε νὰ δώσῃ θρησκευτικὴ τέχνη καὶ καθαρὴ ζωγραφικὴ. Ἡ δευτέρη Ἀναγέννηση, ἡ καλλιτεχνικὴ Ἀντιμεταρρύθμιση, ἄς τὴν ποῦμε, δὲν εἶχε ἀγνότερο δη-

μιουργό. Ἡ τέχνη του, μετὰ τὴ ροπὴ τῆς γιὰ τὴν κίνηση, ἀνήκει στὸ μπαρόκο. Μὰ ἂν τὸ μπαρόκο εἶναι ἡ κίνηση ἄδεια ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Μιχαηλαγγέλου, τότε ὁ Γκρέκο δὲν ἀνήκει παρὰ κατὰ τύπους στὸ μπαρόκο. Εἶναι ἐξαίρεση καὶ σ' αὐτό. Εἶναι αὐθύπαρκτο φαινόμενο, εἶναι ὁ Γκρέκο. Ἀνήκει στὴν Ἀναγέννηση, καὶ πάλι σ' αὐτὴν εἶναι καταμόναχος. Ἡ Ἀναγέννηση εἶχε ἐνώσει τὸν παγανισμό μετὰ τὸ χριστιανισμό. Αὐτὸς τὰ ἐχώρισε. Μάχεται τὴν Ἀναγέννηση ὁλόκληρη, τὴ ζωγραφικὴ τῆς ὅσο καὶ τίς ἐπιστημονικὲς τῆς κατακτήσεις, τοὺς θριάμβους τῆς. Δὲν εἶναι αὐτὸς πού εἶπε στὸν Κλόβιο: «Τὸ φῶς τοῦ ἡλίου πειράζει τὸ ἐσωτερικὸ μου φῶς»; Αὐτὸν τὸν ἡλιο πού διέλυσε τὰ σύννεφα τῆς σχολαστικῆς φιλοσοφίας, πού ἔπλασε τὸ ἀνάγλυφο τοῦ ζώου καὶ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἀποκάλυψε στὸ χρωστήρα καὶ στὴ σμίλη τίς δαιμόνιες ἁρμονίες τῆς φυσικῆς ἀλήθειας, τὸν κήρυξε ἐνοχλητικὸ ἕνας ζωγράφος σπουδασμένος στὴ Βενετιά, σὰ νὰ τὸν σύγχυσε μετὰ τὸν Τιτσιάνο! Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Γκρέκο δὲν ὑπάρχει κατὰκτηση καὶ πρόοδος, παρὰ μόνο ἡ ἀδιάκοπη φυγὴ τῶν μορφῶν τοῦ ὕλικου κόσμου πρὸς τὸ θεῖο ἢ τὴ διάλυσή τους στὴν ἀνυπαρξία.

Σχεδὸν ὅπως ἡ ζωὴ τοῦ Γκρέκο, ἔμεινε κι' ἡ τέχνη του ἀδιάλυτο μυστήριο. Σοβαροὶ κριτικοὶ σ' ὅλο τὸν κόσμον ἔδωκαν στὴν ἀνάταση καὶ τὸν παροξυσμὸ τῶν μορφῶν του, στὴν τάση του νὰ συνθέτῃ σ' ἕνα κυρίως ἐπίπεδο, στὸ χρῶμα του καὶ στὴ μυστικοπάθειά του, τὴν ἐξήγηση τοῦ βυζαντινισμοῦ, κρίνοντας πὼς οἱ παλιές του ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τέχνη ξύπνησαν καὶ διαμόρφωσαν ἢ ἀλλοίωσαν ἐντελῶς τὸν ἰταλικὸ του νατουραλισμό. Εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς ὁμιλίας αὐτῆς τὸ νὰ δεχτοῦμε ἢ νὰ ἀντικρούσουμε μιὰ τέτοια ἐρμηνεία. Ἐνα ὅμως μέσα σ' ὅλην αὐτὴ τὴν ἀνήσυχον ἔρευνα μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε γιὰ βέβαιον. Τὸ ψυχικὸ βάθος τοῦ Γκρέκο ἦταν ὁπωσδήποτε ἀνατολικό. Καὶ στὴ ζωὴ του, ὅση γνωρίζουμε, καὶ στὴν τέχνη του, φανεράνεται τὸ ἀπροσάρμοστό του πρὸς τὴ Δύση, ἡ ἀδιάκοπη νοσταλγία μιᾶς Ἀνατολῆς τοῦ ὄνειρου, τοῦ μυστηρίου καὶ τοῦ πάθους, Ἀνατολῆς πού τὸν περιτριγύριζε ἀκόμα καὶ στὸ Τολέδο, ἀφοῦ γύρω στὸ σπιτί του κατοικοῦσαν οἱ ἀπόγονοι τῶν ἐξορίστων Ἑβραίων, πληθυσμὸς κατεργασμένος ἀπὸ τὴν Παλαιστίνη, τὴν Ἀραβία, τὸ Μαρόκο, φτωχὸς πληθυσμὸς ὅπου ὁ μεγαλόπνευστος ζωγράφος μελετοῦσε χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸ Ἑσπῶλιο καὶ τοὺς δώδεκα Ἀποστόλους του, μεγάλα μάτια καὶ ἱσκιερὰ πρόσωπα γυναικῶν, τύπους πού ἦταν πολὺ κοντὰ στὴν Ἁγία Γραφή καὶ συνεργάζονταν μετὰ τὰ ὁράματά του.

Δὲ θὰ κλείσῃ γρήγορα ἡ ἔρευνα τοῦ Γκρέκο καὶ τῆς τέχνης του. Εἶναι τόσο ἐξαιρετικὸ τὸ ἔργο του, ὥστε ἡ ἀνθρωπότης θὰ πηγαίνει σ' αὐτὸν μετὰ τὴν ὁρμὴ πού παίρνουν τὰ συναίσθηματά της, ὅταν θέλῃ νὰ διορθώσῃ κάποιον λάθος ἀγνοίας, γιατί τέτοια λάθη τῆς συνηθίζει νὰ τὰ πληρώνῃ με θαυμασμοὺς καὶ με θυσίες. Ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο δὲν ἦταν γελασμένος γι' αὐτό. Ὅταν γύριζε σὰ μεγαλόπρεπο θηρίο στὴν κοινωνικὴ ἔρημο πού εἶχε δημιουργήσει στὸ Τολέδο ἡ ἀδιαλλαξία του κι' ἡ ὑπεροχὴ του, ἤξερε τί θὰ συμβῇ μιὰ μέρα. Καὶ κάποτε τὸ εἶπε στὸ δικαστήριο μετὰ ἑπτὰ λέξεις τραχιές κι' ἀμελείκτες, ὅπως οἱ τρόποι του κι' ἡ πινελιά του: «Τ' ὀνομά μου θὰ μείνῃ στὴν ἱστορία!».

(ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ, τόμ. ΙΓ', 1938.— Τὸ κείμενον αὐτὸ εἶναι ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν εἰσιτήριο λόγο τοῦ Ζ. Παπαντωνίου στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, στίς 15 Ὀκτωβρίου 1938).



## ‘Ο Δομήνικος Γκρέκο

**Ο** ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ. ‘Η συνείδηση του έλλη- νισμού του συντροφεύει τον Γκρέκο σ’ όλη του τη ζωή. Οί συνθήκες πουχαν εδνοήσει την ανά- πτυξη και τη συντήρηση του φρονήματος τούτου δεν μπορούν ναπαριθμηθούν, γιατί συνεχονται με τον όρο και με το νόμο της ύπαρξης του Γκρέκο. ‘Η καταγωγή του, ή παιδεία του, ό δεσμός του με την πολυάνθρωπη έλληνική παροικία στη Βενε- τιά, οί σχέσεις του με τους ούμανιστές της Ρώμης και της ‘Ισπανίας, το γενικό πνεύμα της εποχής, ή δουλεία της πατρίδας, που έξάπτει την αγάπη της, όλες αυτές οί καθοριστικές δυνάμεις της μοίρας ή της ίστορίας συνεκβάλλουν στην έλλη- νική ψυχή του Δομήνικου Γκρέκο για να την κά- μουν έλληνικότερη. Θάτανε λοιπόν μάταιο να έπι- χειρήσει κανείς τη διαφοροποίηση των πηγών του έλληνισμού του, γιατί ό έλληνισμός του είναι φαι- νόμενο περισσότερο άρχικό παρά παράγωγο. Σπου- δάζοντας κανείς τον Γκρέκο, τόσο ως κίνηση όσο και ως μορφή — μ’ άλλα λόγια, είτε εξιστορώντας τις πράξεις του, είτε μελετώντας το έργο του, — δεν κάνει παρά ναποκαλύπτει μιάν ψυχή που της άρμόζει, παντού και πάντα, το κατηγόρημα *έλλη- νική*. ‘Η έλληνική υπογραφή του, ό κατάλογος των βιβλίων της βιβλιοθήκης του, ή προστασία που παρέχει στους ‘Ελληνες πρόσφυγες του Τολέ- δου είναι, όχι οί αποδείξεις του έλληνισμού του, αλλά τὰ σύμβολα, τὰ φανερώματα, ενός έλληνικού είναι που ζει το νόμο του.

Στο βιβλίο τούτο, όπου προσεγγίζουμε τον Γκρέ- κο άπ’ έξω, με τη βοήθεια από τις μαρτυρίες των συγχρόνων του, (προετοιμάζοντας τη διαισθητική γνώση από την ταύτιση με το είναι του), θα περιο- ριστούμε ναναφέρουμε μονάχα μερικές αποδείξεις πώς κ’ οί σύγχρονοί του τον θεωρούν «‘Ελληνα» και πώς τον ξεχωρίζουν από την έννότητα που τον περιβάλλει. ‘Ας είναι ή πρώτη απόδειξη το παρα- νόμι *Γκρέκο* που του κολλούσε στην ‘Ιταλία («per tal rispetto», κατά το Μαντσίνι,) και που το διατη- ρεί στην ‘Ισπανία, ως το σημείο να λησμονηθεί το έπώνυμό του άκόμα και στά χείλη του γιού του.<sup>1</sup> (Πρβλ. το κεφ. «Τό όνομά του»). Τό βασιλικό γράμμα του Φίλιππου Β’, όπου γίνεται λόγος για την παραγγελία του *‘Αγιου Μανρίκιου*, αναφέρει επίσης: «αναθέσαμε αυτό το έργο στο Δομήνικο Θεοτοκόπουλι *‘Ελληνα* ζωγράφο που διαμένει στο Τολέδο». Τά διάφορα έγγραφα που αναφέρονται στις δοσοληψίες του συνοδεύουν συχνά τόνομά του με τη λέξη *‘Ελληνας*, κι όταν άκόμα έχει γίνει δημότης του Τολέδου: Dominico Theotocopuli grie- go... (Πρβλ. San Román 1910, docs. 15, 22, 23 και Idem, 1927, IV, XVII, XVIII κ.λπ.).<sup>2</sup> Τά τέσσερα συνέ- τα του Παραβιθίνου και το επιτάφιο του Γκόνγκορα τόν αναγράφουν *‘Ελληνα* (Griego). ‘Ενα έγγραφο του 1624, που το αναφέραμε όταν ό λόγος εΐταν για το Γιώργη Μανουήλ, άρνιέται στο γιό του Γκρέκο την τολεδάνικη καταγωγή: el dicho Jorge Manuel no tiene en esta ciudad vienes raices ni es natural de ella, έξυπακούοντας με τη φράση τούτη όχι πώς δέ γεννήθηκε στο Τολέδο, παρά πώς το γένος του έρχόταν από μακριά (πρβλ. San Román 1927, σ. 101

και σημ. 1). ‘Ολες οί μαρτυρίες συμφωνούνε στο ότι ό Γκρέκο στάθηκε αναφομοίωτος με το περιβάλλο του, τόσο από τη δύναμη της διαφορής του όσο κι από τη θέληση που διαδηλώνει να μείνει ξεχωρι- στός. «Για Κρητικός πρέπει να περνούσε — συνο- ψίζει ό Κοσσίο (1914, σ. 41) — στο Τολέδο και στη Μαδρίτη, τουλάχιστο ανάμεσα στους μορφω- μένους της εποχής του».<sup>3</sup>

**Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ.** ‘Υπάρχουν πολλές έν- δειξεις για να τη συμπεράνουμε, αλλά, σύμφω- να με το πρόγραμμα του βιβλίου τούτου, θα πε- ριοριστούμε στά ιστορικάς μαρτυρημένα. «‘Υπήρ- ξε μεγάλος φιλόσοφος, όξυς στους λόγους του (de agudos dichos), κ’ έγραψε για ζωγραφική, γλυ- πτική και άρχιτεκτονική», αναφέρει ό Πατσέκο. «Ζούσε φτωχότατος σαν άκατάδεχτος από το μεγα- λείο του πνευμάτος του», γράφει ό Πορτογάλος Μέλο, άπηχώντας ύστερα από μισόν αιώνα περί- που την κοινή αντίληψη για τον Γκρέκο. ‘Ο Μαρ- τίνεθ τον παρουσιάζει να ζει και να συμπεριφέρεται με τρόπους που άρμόζουν σε ευπαιδευτο άνθρω- πο με ύψηλή έννοια της ανθρώπινης άξιοπρέπειας. Είναι συνάμα μαρτυρημένο πώς έζησε ανάμεσα στους ούμανιστές του Παλάτσο Φαρνέζε, στη Ρώ- μη, δηλαδή μέσα στην πνευματικώτερη κοινωνία της εποχής, πώς είχε δεσμούς φιλίας με τους έλλη- νιστές του Τολέδου, πώς αισθανόταν και πώς ένερ- γούσε σαν άριστοκράτης, κατά την ιεράρχηση του πνεύματος, όπως επιτρέπει να συμπεράνουμε ή προσφυγή του στον Πάπα για να βρεί το δικίο του στην ύπόθεση της *Ταφής του ‘Οργκάνθ* και το περή- φανο θάρρος του αντίκρου στον καταναγκασμό που επιχείρησε κάποιες φορές έναντίο του ή έξουσία, είτε πολιτική, είτε εκκλησιαστική. Τη γενικήν αυτή εικόνα, που την είχε προετοιμάσει στο πνεύ- μα μας ή άγέρωχη κείνη άποστροφή για το Μιχαήλ ‘Αγγελο που τον είχε κάμει να φύγει από τη Ρώμη, έρχεται να τη συμπληρώσει ό κατάλογος της βι- βλιοθήκης του. Είναι το πιό εύγλωττο σχόλιο στις μαρτυρίες των συγχρόνων του κ’ ένα θαυμάσιο ύλικό για να το στοχαστεί κανείς.

**Ο ΧΑΡΑΧΤΗΡΑΣ ΤΟΥ.** ‘Από τη χρονογραφία των έργων του, — όπου έγινε λόγος για τις πολυ- άριθμες δίκες του και για την άνένδοτη έπιμο- νή του σ’ αυτό που θεωρούσε δικίο του, — κι από το κεφάλαιο τούτο, όπου προσεγγίσαμε περισσό- τερο το νόμο της ύπαρξής του, μās άποκαλύφτηκε, χωρίς άκόμα να συνοδέψουμε τη γνώση μας με κα- νένα κατηγόρημα, ό χαρακτήρας του Γκρέκο. ‘Υπήρξε βέβαια ιδιότροπος, κατά το λόγο του Πατσέκο. De extravagante condición, κατά το Χου- σέπε Μαρτίνεθ. Καμωμένος, νομίζεις, για να ξα- φνιάζει με τις παραξενιές του την κοινωνία του Το- λέδου. ‘Αλλά οί ιδιοτροπίες του — τούτο πρέπει να έξαρθεί — δεν είναι οί μανιές ενός νευρασθε- νικού. Αυτό που τον ξεχωρίζει, είναι ή προσήλωσή του στο πνεύμα, ή διακήρυξη της έλευτερίας του πνεύματος, ή άξιοπρέπεια του πνευματικού ανθρώ- που κ’ ή υπεράσπιση της άυτονομίας και της δη-

## ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ

μιουργικής πράξης του. ‘Αν είχε μουσικούς για να τον ευφραίνουν την ώρα που έτρωγε, από τούτο δεν πρέπει να τον πάρουμε για κανένα χαροκόπο που σπαταλά τὰ δουκάτα του. ‘Αν κίνησε τη γνω- στη δίκη ενάντια στον εισπράχτορα των φόρων της ‘Ιλιέσκας, όπου πέτυχε να αναγνωριστεί ή άσυδο- σία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τούτο δεν είναι βέβαια από σφιχτοχεριά.<sup>4</sup> ‘Αν υπήρξε τραχύς στους λόγους του, τούτο δεν είναι από στενοκεφαλία ή από πείσμα. ‘Από τους συγχρόνους του, άλλωστε, δεν υπήρξε ποτέ άμφισβήτηση για το μεγαλείο του. ‘Η περικοπή από τον Πορτογάλο Μέλο, που γράφει στα 1657, «ζούσε (ό Γκρέκο) φτωχό- τατος σαν άκατάδεχτος από το μεγαλείο του πνεύ- ματός του» (como soberbo da grandeza de seu espirito), εκφράζει την κοινή γνώμη για τον Γκρέκο και συνοψίζει σε μιá γενίκευση το συμπέρασμα που επιτρέπουν οί μαρτυρίες των συγχρόνων του γι’ αυτόν. ‘Οπως και νάναι, την ουσία του Γκρέκο, κι ως το πώ σωστότερα, την παρουσία του, θα τη συντύχει αυτός μονάχα που θα τον μελετήσει με αγάπη, όχι μέσα στά κείμενα των άλλων, παρά στά έργα τὰ δικά του, εκεί όπου αίσθητοποιήθηκε ή ψυχή του. Κι από τὰ έργα τούτα φωτισμένος, ίσως τότε ό μελετητής να τον ανταμώσει και μέσα του, εκεί που γίνεται ή άληθινή γνωριμιά, — έξω από τὰ λόγια.

1. ‘Η έπικράτηση του όνόματος Dominico Greco φανε- ρώνεται καθαρά από την άκόλουθη περικοπή της διαθήκης που συντάσσει ό Γιώργης Μανουήλ για λογαριασμό του πατέρα του (San Román 1910, doc. 57): «...εγώ Γιώργης Μα- νουήλ Θεοτοκόπουλι, δημότης της πόλης τούτης του Τολέ- δου, έξ όνόματος του Δομήνικου Γκρέκο του πατέρα μου...».

2. Σ’ ένα έγγραφο (San Román 1927, doc. III), ό ίδιος ό Γκρέκο υπογράφει Domyco Theotocopuly Griego. ‘Η ύπο- γραφή αυτή, αν δεν είναι ή μοναδική, πρέπει νάναι σπανιώ- τατη: το συνηθισμένο είναι, μόνο τόνομα και έπώνυμο, με λατινική πάντα γραφή. Τούτο στά έγγραφα στους πίνα- κες υπογράφει έλληνικά, προσθέτοντας πολλές φορές το *Κρής*, ή το *έποiei*, ή και τὰ δυό μαζί.

3. Βλ. και Π. Πρεβελάκη, *‘Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, σ. 74 κι άκ. R. Byron, *The Birth of Western Painting*, σ. 212 κι άκ. — Οί αποδείξεις για τον έλληνισμό του Γκρέκο άφθο- νούνε και στις σελίδες του βιβλίου τούτου (πρβλ. τὰ κεφ. Τό όνομά του, ‘Η πατρίδα, το γένος, ‘Ο Δομήνικος Γκρέκο).

4. ‘Ο εισπράχτορας των φόρων (alcabalero) της ‘Ιλιέ- σκας, που τον είχε αντίδικο ό Γκρέκο, λεγότανε Blas de Cimbrón, όπως συνάγεται από ένα έγγραφο δημοσιευ- μένο από το Σάν Ρομάν (πρβλ. San Román 1910, doc. 21 και σημ.). Για τη δίκη, πρβλ. όσα αναφέρει ό Vicente Cardu- cho στο έργο του *Diálogos de la pintura*, Μαδρίτη, 1633. Β’ έκδ., 1865.

### ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Κοσσίο 1914: M. B. Cossio, *Lo que se sabe de la vida del Greco*, Μαδρίτη, 1914.

San Román 1910: F. de Borja de S. Román y Fernandez, *El Greco en Toledo*, Μαδρίτη, 1910.

San Román 1927: F. de Borja de S. Román y Fernandez, *De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos)*, στο «Archivo Español de Arte y Arqueología», άρ. VIII.

(‘Από το βιβλίο του ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ — ΤΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ, 1942).

## ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ

## ‘Ο Γκρέκο στη Ρώμη

**Ο** ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ανήκει στους νομάδες εκεί- νους της τέχνης που ή ταραχή του αιώνα, ή δίψα του καινούριου, ή ανάγκη να βρουν νέα πατρίδα, ή ή φτώχεια, τους έδιωξε από την έξα-

θλιωμένη ή τουρκοπατημένη γή τους. Στην περι- πωσή του πρέπει νααναγνωρίσουμε την έξλη που ή Βενετία, σά μητρόπολη, άσκοούσε στη μακρινή άποικία της και συνάμα την προσωπική θέληση

του νεαρού μαστορόπουλου νανανεώσει την τέχνη του σύμφωνα με τὰ παραγγέλματα της νέας καλαι- στησίας και να γυρέψει στην ξενιτιά την προκο- πή που το σκλαβωμένο και φτωχό νησί του εΐταν



άνημπορο να του δώσει. Την απόφασή του αυτή θα ζητήσει πολλές φορές να την αναθεωρήσει, συχνά θάποστραφεί με πείσμα την καινοτομία που τον πλάνευσε, κι ό διχασμός αυτός της θέλησής του θα δώσει δραματικότητα κ' ένταση στη ζωή του. Οί ζωγράφοι του Βορρά που μαθητεύανε στους Ίταλούς είχανε λιγότερα νάπαρνηθούν από ένα Βυζαντινό, αυτό που μαθαίνανε δέν άναστάτωνε όλο τό παρελθόν τους. Πολλοί άπ' αυτούς, σπουδάζον-

τας τούς νόμους της νέας γλώσσας, καταφέρνανε να διατηρήσουν άνέγγιχτα τά αίστήματα και τις ιδέες τους. Ό βυζαντινός Θεοτοκόπουλος ένιωθε νάλλοι-ώνεται σύρριζα μέσα στη νέα παιδεία. Ή Άνα-τολή κ' ή Δύση, τό δόγμα κ' ή έλευτερία, τό «ζωγρα-φικό» και τό «πλαστικό» συνερίζονταν την ψυχή του. Ή βενετική κ' ή ρωμαϊκή παραγωγή του μäs δίνουν ζωγραφιστούς τούς πόνους του να λευτερω-θεί από τη διάσπαση τούτη, να καταχτήσει την

άρμονία και να γεννήσει τά έργα του σύμφωνα με μιάν όμόκεντρη θέληση. Την έκταση και τη σημα-σία της άγωνίας του θα την άντιληφτούμε άν τόν δούμε μέσα στη βενετοβυζαντινή οίκογένεια που τόν περιέλαβε κάμποσο καιρό και που από την άνω-νυμία της κατάφερε να γλυτώσει με τη δύναμη και με την έμφυτη σοφία του δαιμόνιου.

(Άπό τό βιβλίό του Ο ΓΚΡΕΚΟ ΣΤΗ ΡΩΜΗ, 1941).

## Ό Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και ή Κρητική ζωγραφική

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ της έργασίας αυτής, που έταξε ...σκοπό της να ξεκαθαρίσει τό ζήτημα τών πηγών του Θεοτοκόπουλου σχετικά με τη βυζαν-τινή ζωγραφική, θ' άναρωτηθώ ίσως ό δύσπιστος άναγνώστης: ώστε ό Θεοτοκόπουλος άποξενώθηκε έντελώς από ό,τι γνώρισε και άγάπησε στη βυζαν-τινή τέχνη στά νιάτα του, για να γίνει ένας εξαίρε-τος ζωγράφος της δυτικής Εύρώπης, μαθητής τών Βενετών, κάπως ιδιότροπος, για να θεωρηθώ ό πιό χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του Μανιερισμού; και τότε γιατί ξεχωρίζει τόσο άπομονωμένος από τούς συγχρόνους του, γιατί δέν δημιουργείται σχολή όπου να έπιζήσουν οί τρόποι του; Ή βυζαντινή έρ-μηνεία ήταν μιá λύση και τώρα που την άνατρέ-πομε τί θα μείνει στη θέση της;

Στή διαδρομή της μελέτης, παράλληλα με την άναίρεση τών συσχετίσεων με τη βυζαντινή τέχνη, έγινε προσπάθεια να ύπαχθώ ή να σχετισθώ ή εικο-νογραφία και ή ειδικότερη μορφολογία του έργου του Θεοτοκόπουλου με την ευρωπαϊκή ζωγραφική της έποχής, ώστε να γίνει, έλπίζω, φανερό ότι ή άναμφισβήτητη ιδιοτυπία του κρητικού ζωγρά-φου δέν είναι άπόλυτη, δέν είναι έκτός τόπου και χρόνου, άλλ' ό,τι, άπεναντίας, βρίσκεται πλαισιω-μένη μέσα στις αισθητικές άντιλήψεις του καιρού της, τόσο τις πρακτικές όσο και τις θεωρητικές, και ότι χωρίς αυτές θα ήταν άκατανόητη. Για να φανή καθαρώτερα ή πραγματική και άμεση αυτή εξάρτηση θα έφθανε να θυμίσουμε ότι οί δυό μικροί πίνακες του Θεοτοκόπουλου της βενετικής περιό-δου στο Μουσείο του Στρασβούργου άποδίδονταν, πριν άνακαλυφθούν τά νεανικότερα έργα του Δο-μήνικου, στόν Τιντορέττο. Άκόμη διδακτικότερη από την άποψη αυτή είναι ή άμφισβήτητη που ύπάρχει γύρω από τόν πίνακα ό Χριστός στη Γα-λιλαία της Έθν. Πινακοθήκης της Ουάσιγκτων' άλλοι τόν άποδίδουν στόν Τιντορέττο και άλλοι στόν Θεοτοκόπουλο. Χωρίς να υπεربάλομε τη σημασία τών παραδειγμάτων αυτών, είμαστε ύπο-χρεωμένοι να δεχθούμε ότι παρόμοια άμφισβήτητη θα ήταν κωμική άνάμεσα στην Κρητική ζωγραφική και τόν Θεοτοκόπουλο, όποιασδήποτε περιόδου.

Μέσα στα πλαίσια αυτά δεχόμαστε ότι τό ύφος που εκφράζει την λαμπρή περίπτωση του Έλληνα του Τολέδου είναι μοναδικό. Άλλά και ή περίπτω-σή του είναι μοναδική. Γεννιέται και μεγαλώνει ό Δομήνικος σε μιá περιοχή με μεγάλη ζωγραφική παράδοση, που εξακολουθεί, κάτω από ειδικούς όρους, να κινείται μέσα στα όρια της μεσαιωνικής έλληνικής αισθητικής άντίληψης. Νέος μεταφυ-τεύεται στη Βενετία και στα έργα του πρώτου αλλά όλοκληρωτικού προσηλυτισμού του στη μαγεία της τέχνης της, διατηρεί καμιά φορά από την πατρο-γονική του τέχνη μόνο τό ύλικό του πλαισίου και άκόμη σπανιώτερα τό θέμα· ποτέ πιά δέν θα ύπάρ-ξει στη μεταγενέστερή του παραγωγή έτσι άπτή σχέση με την παλιά του τέχνη. Πριν όμως ώρμιά-

σει φεύγει από τη Βενετία που φθίνει, περνά από την παπική Ρώμη και φθάνει στην Ίσπανία που άνθει. Ή Ρώμη, που με τις κλασικίζουσες χαλκο-γραφίες της θα έπηρεάζει τούς πατριώτες του Δο-μήνικου δυό αιώνες άκόμη, ήταν γι' αυτόν ένα και-νούριο δίδαγμα που δέν του πήγαινε: «ό Μιχαήλ Άγγελος ήταν καλός άνθρωπος μά δέν ήξερε να ζωγραφίζει» θα είπώ άργότερα και τούτο δέν πρέ-πει να μäs ξαφνιάζει. Στην καθολική Ίσπανία φθά-νει ό προσήλυτος Κρητικός με την πείρα μιäs πο-λύχρονης άσκησης στην ιταλική ζωγραφική του Μανιερισμού, που τη χειρίζεται ήδη μ' ένα άρκετά προσωπικό τρόπο, ώστε να μην άρέσει στόν φα-νατικό Φίλιππο Β'. Στο Τολέδο όμως, την παλιά πρωτεύουσα, όπου δέν ύπάρχει ζωγραφική παρά-δοση, θ' άναπτυχθώ έλεύθερα ή δική του τεχνο-τροπία, τό δικό του ύφος, που θ' άσκηθώ σχεδόν άποκλειστικά σε θρησκευτικά θέματα. Ό περιο-ρισμός της δραστηριότητάς του σε μιá μόνο πολι-τεία, που δέν έχει τόν κοσμοπολιτισμό της πρω-τεύουσας, και σε όρισμένα μόνο θέματα, στερεί την τέχνη του από τό έγκόσμιο πλάτος της σύγχρο-νής του ιταλικής ζωγραφικής, της δίδει όμως προ-έκταση σε πνευματικό βάθος; και αυτό είναι τό δικό του κατόρθωμα. Έτσι μπορούμε να παρακολουθή-σουμε καθαρώτερα στις διαδοχικές μορφές που παίρ-νουν τά ίδια θέματα, τόν πνευματικό του άγώνα για την όλοκλήρωση ενός άτομικού ύφους.

Ό δρόμος του Έλληνα που ξεκινά από την άνα-τολική Μεσόγειο, δηλ. από τόν Μεσαίωνα, και άφου σταματήσει στην καρδιά της Άναγέννησης και του Μανιερισμού κατασταλάζει στη δυτική της άκρη, που μπαίνει στο Μπαρόκ χωρίς να γνωρίσει την Άναγέννηση, δέν ξανάγινε από κανένα καλλι-τέχνη. Έξάλλου, ό ζωγράφος αυτός έχει άσυνήθι-στη ούμανιστική και τεχνική μόρφωση και ή έξο-χή του διάνοια όργανώνει σε σύγγραμμα τις ιδέες του για τις κύριες τέχνες, όπως όργανώνει συχνά τις συνθέσεις του πάνω σε γεωμετρικά σχήματα, ελλείψεις, παραβολές ή υπερβολές. Ό πιστός με τη διψασμένη άνάταση προς τόν Θεό είναι ό καλ-λιτέχνης που με τη δύναμη της φαντασίας φθάνει στο μυστικό δράμα. Στή μοναξιά του Τολέδου, όπου δέν τόν καταθλίβει ή παρουσία του Τισιανού και του Τιντορέττου και δέν τόν κυνηγά ή δόξα του Μιχαήλ Άγγελου, έχει την εδκαιρία να μετουσιώ-σει τό δράμα του σε έργο τέχνης. Ή πνευματική έπιταγή της έποχής του Μανιερισμού εύνοει την άνθηση αυτής της ύποκειμενικής τέχνης και ό πάντα άσυμβίβαστος Κρητικός βρίσκεται στο κλί-μα του. Κοντολογής, ή ζωή του Θεοτοκόπουλου, σε ό,τι την όρίζει ως έξωτερική περιπέτεια και ως έσωτερική ουσία, ψυχική και πνευματική, είναι μοναδική και γι' αυτό είναι και ή τέχνη του, τό ύφος του άντίστοιχα μοναδικά, χωρίς δυνατότητα συνέχειας σ' επιγόνους.

Τώρα όμως ξανάρχεται τό έρώτημα επίμονο: ή

μητρική του γλώσσα στην τέχνη έμεινε έντελώς άμέτοχη στη διαμόρφωση αυτής της «ποιητικής» που έδωσε στόν κόσμο ό Θεοτοκόπουλος;

Όχι, δέν έμεινε άμέτοχη, μπορούμε ν' άπαντή-σομε με ήσυχη την καρδιά, τώρα που ξεκαθαρί-στηκε ή περιοχή μας από τις παραπλανητικές συ-σχετίσεις και από τις έξωτερικές όμοιότητες· αυ-τές κιγδύνεuan να φέρουν τόν Θεοτοκόπουλο στα μέτρα ενός μέτριου ζωγράφου που άγωνίζεται σε όλη του τη ζωή ν' άπαλλαγώ από τις ύποσυνείδη-τες κακές συνήθειες που άπόκτησε στα νιάτα του ή που παριστάνει τόν πρωτότυπο παίρνοντας από μιá έξωτική και άγνωστη τέχνη μορφολογικά χα-ρακτηριστικά. Ή σημασία της γνώσης του της έλληνικής ζωγραφικής δέν πρέπει ν' άναζητηθώ σε λεπτομερειακές συσχετίσεις, αλλά σε πολύ ούσια-στικότερες άρχές: στην άντίληψη για τό νόημα της τέχνης. Τότε θα καταλάβομε ότι ή/έλληνική ζωγραφική της έποχής του τόν δίδαξε την κυριαρ-χικήν άξία στην τέχνη της έκφραστικής δύναμης του ύφους (στύλ), χωρίς όμως να του δώσει τό συγκεκριμένο ύφος, ότι τόν δίδαξε δηλ. την άξία της πα ρ α μ ό ρ φ ω σ η ς που γίνεται σύμφωνα με τις άπαιτήσεις του ύφους, χωρίς όμως να του ύποδείξει και τις συγκεκριμένες παραμορφώσεις. Πέρα από αυτές τις ριζικές ύποθήκες, που θα ήταν δύσκολο να του δώσει έτσι καθαρά ή ιταλική ζω-γραφική της έποχής του, αλλά που εύνοήθηκαν από αυτήν, ή κρητική ζωγραφική του άφήνει τη διάθε-ση για τη σαφήνεια της παράστασης, του έμπνέει την έξαρση της ανθρώπινης μορφής, που έρχεται μπροστά λιγοστεύοντας έτσι τη σημασία του χώ-ρου που την περιβάλλει. Τά γενικώτατα αυτά χαρα-κτηριστικά που άποδίδονται έδω στην έλληνική του καταγωγή άποτελούν και διακριτικά σημεία από τούς συγχρόνους του ζωγράφους του Μανιερι-σμού. Άς θυμηθούμε την ύποτίμηση της ανθρώπι-νης μορφής στο έργο του Τιντορέττου και την κο-σμικήν ευρύτητα που παίρνει συχνά ό χώρος στόν ίδιο ζωγάφο· ή δαιμονική ένέργεια που συστρέφει τά πλήθη σ' ένα μέρδεμα από καμπύλες προσδίδει συχνά, στις περισσότερες άπόκοσμες συνθέσεις του Βενετού ζωγράφου, κάτι τό βαρύ, τό περίπλοκο, τό άβάσταχτο, με μιá λέξη: τό βόρειο, που ή μεσογεια-κή ιδιοσυγκρασία του Δομήνικου δέν δέχθηκε ποτέ.

Τό συμπέρασμα θα ήταν ότι ό εξαίσιος αυτός Έλ-ληνας του 16ου αιώνα, έχοντας υπερήφανη τη συνεί-δηση ότι ήταν φορέας μιäs αιώνιας κληρονομίας, όχι μόνο προσαρμόσθηκε, με τη νησιώτικη εύστρο-φία του, τέλεια στόν πνευματικό πολιτισμό της Δυ-τικής Εύρώπης, μά και στάθηκε δημιουργός μιäs από τις πληρέστερες εκφράσεις του.

(Περιοδικό ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, τόμ. Δ', 1950.—Τό κείμενο αυτό είναι ό έπίλογος από τό άρθρο του Μ. Χατζηδάκη «Ό Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και ή Κρητική Ζωγραφική»).

Άνθολόγηση κειμένων: ΡΕΝΑ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



## Οι πίνακες



**I. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΛΟΥΚΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΖΕΙ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ** (41 × 32 εκ.). *Ἀθήνα, Μουσείο Μπενάκη*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Μοναδικό έργο του Γκρέκο που ξέρουμε σέ τεχνική καί τεχνοτροπία φορητής εικόνας. Τό δώρισε στό Μουσείο Μπενάκη ὁ Δ. Σισιλιάνος. Εἶναι Κρητικῆς τέχνης καί χρονολογεῖται γύρω στά 1560. Ἐχει τήν ὑπογραφή ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ.



**II. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ** (40 × 45 εκ.). *Ἀθήνα, Μουσείο Μπενάκη*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Εἶναι ἀπό τά πρῶτα «βενετοκρητικά» έργα τοῦ Γκρέκο, ὅταν ἄρχισε νά ἐπηρεάζεται ἀπό τή δυτικὴ ζωγραφική. Χρονολογεῖται γύρω στά 1560-1565 καί ἔχει τήν ὑπογραφή ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ. Ὁ Α. Γ. Ξύδης ἀναγνώρισε τήν πηγὴ του σέ μιὰ χαλκογραφία τοῦ Κορνήλιου Κόρτ.



**III Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ** (120 × 80 εκ.). *Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσείο Ἀλεξάνδρου Σούτζου*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Τό έργο εἶναι ἐπιζωγραφισμένο κατὰ μέγαλο μέρος, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε γνήσιο σύμφωνα μέ τοὺς περισσότερους κριτικούς (Μάγερ, Λεζάντρ, Χάρτμαν κ. ἄ.). Ὁ Χοσέ Καμόν Ἀθνάρ τό χρονολογεῖ ἀνάμεσα στά 1592-1595. Ὁ Οὐδέθευ τό θεωρεῖ ἀντίγραφο.



**IV-V. Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ** (115 × 217 εκ.). *Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσείο Ἀλεξάνδρου Σούτζου*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Τό έργο ἀποτελοῦσε ἀρχικά τό ἐπάνω μέρος ἑνὸς μεγάλου *Εὐαγγελισμοῦ*, πού προοριζόταν γιὰ τό Νοσοκομεῖο Ταβέρα (ἢ Afuera) στό Τολέδο. Τό ἀγόρασε στό Μόναχο ὁ Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1931) γιὰ τήν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.



**VI. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ (ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ)** (1577 — 401 × 226 εκ.). *Σικάγο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης*. — Εἶναι τό πρῶτο έργο γιὰ τό Σάντο Ντομίνγκο ἐλ Ἀντίγκουο τοῦ Τολέδου. Ὁ θαυμάσιος χρωματισμός εἶναι τυπικά βενετσιάνικος· τά σώματα θυμίζουν Τιτσιάνο, ἐνῶ οἱ πλευρικές ομάδες βυζαντινά ψηφιδωτά. Ὑπογραφή: Δομηνικός Θεοτοκόπουλος Κρῆς ὁ δεῖξας ἄφορ'.



**VII. Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** («ΔΙΕΜΕΡΙΣΑΝΤΟ ΤΑ ΙΜΑΤΙΑ ΜΟΥ» ἢ ESPOLIO) (1579 — 285 × 173 εκ.). *Τολέδο, Καθεδρικός Ναός*. — Στόν περίφημο πίνακα κυριαρχεῖ τό κόκκινο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, σέ ἀντίθεση μέ τά κίτρινα καί τά γαλάζια τῶν Ἁγίων Γυναικῶν, πού τά τρομαγμένα βλέμματά τους προσηλώνονται στό καρφί πού στερεώνεται στό Σταυρό.



**VIII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΝΟΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ** (1580 — 140 × 110 εκ.). *Μαδρίτη, Ἐσχοριάλ*. — Ὁ πίνακας ὀνομαζόταν καί *Τό ὄνειρο τοῦ Φιλίππου Β'*. Ὁ Γκρέκο ἐμπνεύσθηκε ἀπό τήν πρὸς Φιλιππησίους Ἐπιστολή, κεφ. β', 10: «ἵνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πάν γόνυ κάμψῃ ἐπουρανίων καί ἐπὶ γειῶν καί καταχθονίων». Τά ἀρχικά J.H.S. σημαίνουν Ἰησοῦς ὁ Σωτὴρ τῶν Ἀνθρώπων.



**IX. Η ΑΓΩΝΙΑ ΣΤΗ ΓΕΘΣΗΜΑΝΗ (ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ)** (1590-95 — 102 × 132 εκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Γιὰ τὸν Γκρέκο, μέ τή βαθιὰ θρησκευτικότητα, τό θέμα αὐτό ἦταν ἕνας στοχασμός πάνω στόν πόνο, μιὰ δραματικὴ ἐμπειρία. Ἡ ἀγωνία τοῦ ἐκούσιου θύματος προβάλλεται σ' ἕνα ἀποκαλυπτικὸ τοπίο μέ ἀπειλητικὰ σύννεφα καί βράχους.



**X-XI. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΑ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ** (1586-88 — 480 × 360 εκ.). *Τολέδο, Ἐκκλησία τοῦ Σάντο Τομέ*. — «Ὑπέροχο έργο» τό χαρακτήρισε ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο, ἔχοντας συνείδηση ὅτι ξαναδημιούργησε, στό τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα, μιὰ Ἱερὴ Σκηνὴ μεσαιωνικῆς πνευματικότητας. Ἀσφαλῶς ἡ σύνθεση ξεκινᾷ ἀπὸ τή βυζαντινὴ εἰκονογραφία καί εἰδικότερα ἀπὸ τήν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου.



**XII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΤΟΛΕΔΟΥ ἢ ΤΟ ΤΟΛΕΔΟ ΜΕ ΚΑΤΑΪΓΙΔΑ** (1610-14 — 121 × 109 εκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσείο*. — Ἀπὸ τά πρῶτα έργα τοῦ τῆς ἰταλικῆς περιόδου ὁ Γκρέκο μᾶς εἶχε δώσει ἐξαιρετικές ἐρμηνεῖες τοπίων, πού φαίνονταν σὰ σέ ὄνειρο, βγαλμένα μέσα ἀπὸ τὴ μνήμη. Ἐδῶ τά τείχη, οἱ πύργοι, τὰ σπίτια, ἐμφανίζονται σ' ἕνα χλωμό, ἐξωπραγματικὸ φῶς.



**XIII. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (1600-1605 — 275 × 127 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο τοῦ Πράντο*. — Ὁ τεράστιος πίνακας τέλειων ἐπάνω σέ ἡμικύκλιο, πράγμα πού τόνιζε τὴν ἀνοδικὴ κίνηση τοῦ Χριστοῦ, πρὸς τὴν ὁποία συγκλίνουν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης. Οἱ ἀνήσυχες, συνεστραμμένες μορφές μοιάζουν σὰ νά μετεωρίζονται σέ μιὰ ἀτμόσφαιρα ἀλλόκοτα φωτισμένη.



**XIV. Η ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ** (1600-1605 — 106 × 130 εκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Ὁ Γκρέκο ἀσχολεῖται συχνά μ' αὐτό τό θέμα, σύμβολο τοῦ πνεύματος τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Ὁ δραματικὸς τονισμός τῶν χειρωνακίων, τό στυλιζάρισμα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων καί ἡ ἐξαύλωση τῶν μορφῶν ὑπάρχουν καί εἶναι ἔντονα σέ ὅλες τὶς παραλλαγές.



**XV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΔΙΝΑΛΙΟΥ ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΝΙΝΙΟ ΝΤΕ ΚΕΒΑΡΑ** (γύρω στά 1600 — 171 × 108 εκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσείο*. — Ἡ ψυχολογικὴ διείσδυση τοῦ Γκρέκο ἐμφανίζεται ὄχι μόνο στό σκεπτικὸ πρόσωπο καί στό ἔντονο βλέμμα τοῦ Μεγάλου Ἱεροεξεταστή, ἀλλὰ καί στό χέρι του, πού κρέμεται χαλαρῶμένο, καί στό ἄλλο του χέρι, πού συσπάται.



**XVI-XVII. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΦΤΩΧΟΣ** (1597-1599 — 191 × 97 εκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Αὐτὴ ἡ ωραιότατη σύνθεση εἶναι μιὰ σημαντικὴ ἀπόδειξη γιὰ τὴν προοδευτικὴ ἐγκατάλειψη ἀπὸ τό ζωγράφο τῶν κανόνων τῶν ἀναλογιῶν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Διατηρεῖται ὅμως ἄθικτη ἡ ἰσορροπία τῆς σύνθεσης μέ τὴν πυραμιδικὴ δομὴ καί ἡ χρωματικὴ λάμψη.



**XVIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΟΡΤΕΝΣΙΟ ΦΕΛΙΞ ΠΑΡΑΒΙΘΙΝΟ** (1609 — 113 × 86 εκ.). *Βοστώνη, Μουσείο Καλῶν Τεχνῶν*. — Ὁ εὐαίσθητος ποιητὴς καί μεγάλος ἱεροκήρυκας Παραβιθίνου, φίλος καί θαυμαστὴς τοῦ Γκρέκο, ἀπεικονίζεται νά διακόπτεται γιὰ μιὰ στιγμή τὴν ἐπικοινωνία μέ τὰ βιβλία, βάζοντας τό χέρι σὰ σημάδι στὴ σελίδα, μέ μιὰ φυσικότητα κίνησης.



**XIX. Ο ΛΑΟΚΟΩΝ** (1610-1614 — 142 × 193 εκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Τό κλασικὸ θέμα, πού μέ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ περίφημου ἑλληνιστικοῦ ἀγάλματος εἶχε κάνει τόση ἐντύπωση στοὺς καλλιτέχνες τοῦ 16ου αἰῶνα, ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὸν Γκρέκο μέ πνεῦμα θρησκευτικὸ καί δραματικὸ. Δυὸ μορφές παρακολουθοῦν ἀπαθείς τὴν τιμωρία τοῦ Λαοκόοντα καί τῶν δύο γιῶν του.



**XX. Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ ἢ ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ** (1610-1614 — 225 × 193 εκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσείο*. — Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ἀτενίζει τὸν οὐρανό, ἐνῶ οἱ ψυχές τῶν μαρτύρων περιμένουν τὰ λευκὰ ἐνδύματα πού φέρνουν οἱ ἄγγελοι· τό έργο εἶναι μοναδικὸ γιὰ τό νεωτερισμὸ στὴν ἐμπνευση, στά μορφικὰ στοιχεῖα καί στὴ δομὴ.



**XXI. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ** (1595-1600 — 102 × 77 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο τοῦ Πράντο*. — Ὁ Ἅγιος δειχνεῖ τό φίδι πού ἐμφανίστηκε μέ θαυματουργὸ τρόπο στό δισκοπότηρο, ὅπου εἶχε ρίξει δηλητήριο ὁ Δομιτιανός. Ὁ ὠραιότατος αὐτὸς πίνακας ἀνήκει σέ μιὰ σειρά Ἀποστόλων («*Apostolado*») πού δὲν μπορεῖ πιά νά ἀνασυντεθῇ, ὅπως ἄλλες σειρές.





Ι. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΛΟΥΚΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΖΕΙ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ. Ἀθήνα, Μουσείο Μπενάκη.





II. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ. Ἀθήνα, Μουσείο Μπενάκη.





III. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ. Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου.





IV-V. Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ. Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου.













VI. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ (ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ). Σικάγο, Ίνστιτούτο Τέχνης.





VII. Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. Τολέδο, Καθεδρικός Ναός.





VIII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΝΟΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ. Μαδρίτη, Έσκοριάλ.





ΙΧ. Η ΑΓΩΝΙΑ ΣΤΗ ΓΕΣΘΗΜΑΝΗ (ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ). Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.









X-XI. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΑ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ. Τολέδο, Ἐκκλησιὰ τοῦ Σάντο Τομέ.









ΧΙΙ. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΤΟΛΕΔΟΥ ἢ ΤΟ ΤΟΛΕΔΟ ΜΕ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ. Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.





ΧΙΙΙ. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο.





XIV. Η ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ. Λονδίνο, Έθνική Πινακοθήκη.





ΧV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΔΙΝΑΛΙΟΥ Φ. Ν. ΝΤΕ ΓΚΕΒΑΡΑ. Νέα Ύόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.









ΧVI-XVII. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΦΤΩΧΟΣ. Ουάσιγκτον, Έθνική Πινακοθήκη.



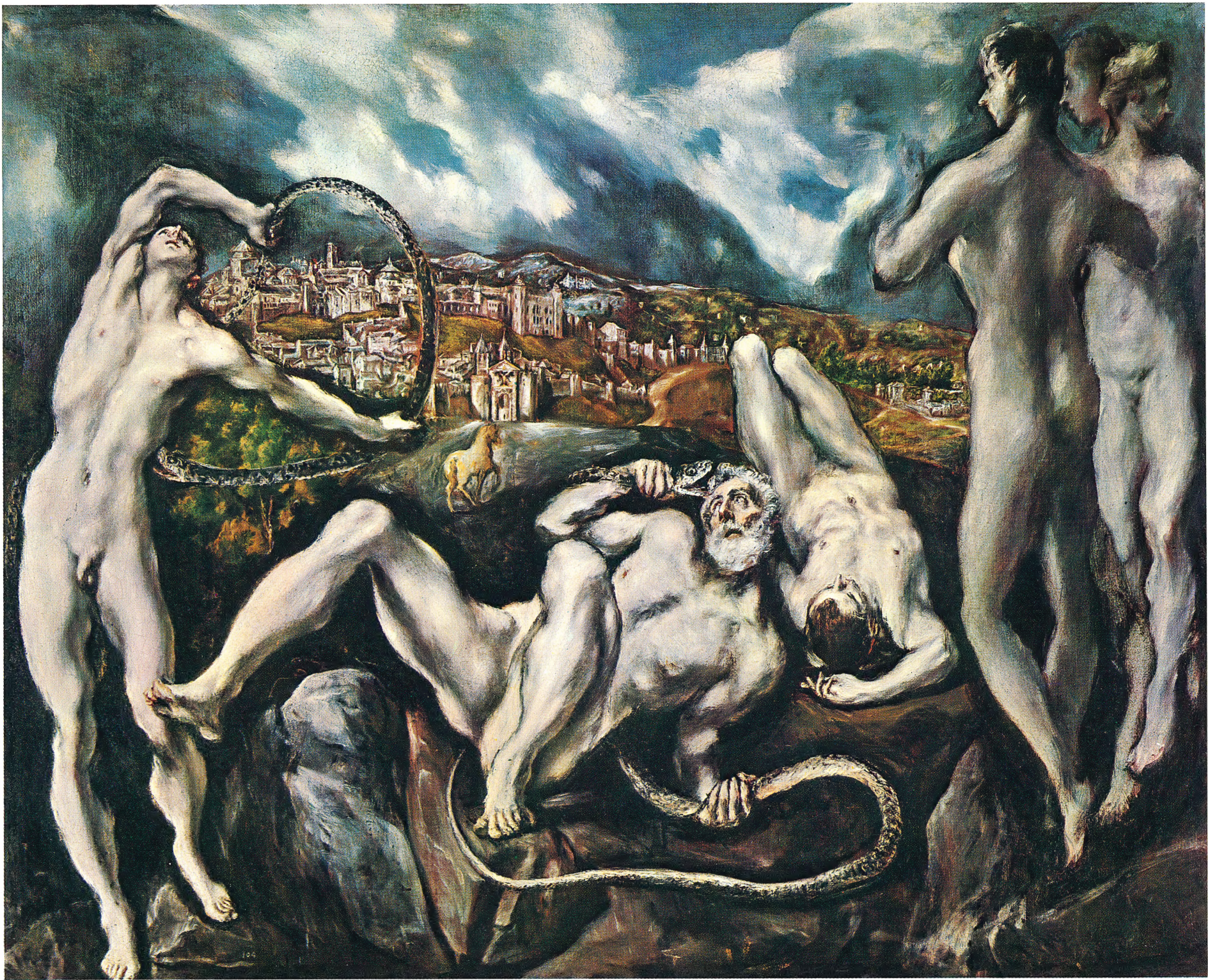






XVIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΟΡΤΕΝΣΙΟ ΦΕΛΙΞ ΠΑΡΑΒΙΘΙΝΟ. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.





XIX. Ο ΛΑΟΚΟΩΝ, Οδύσειον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.





XX. Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ ἢ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ. Ν. Ὑόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.



# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μια υπερέκδοση τῶν οἰκῶν **FABBRI - ΜΕΛΙΣΣΑ**

«Ένα ἔργο τέχνης γεμάτο ἔργα τέχνης»

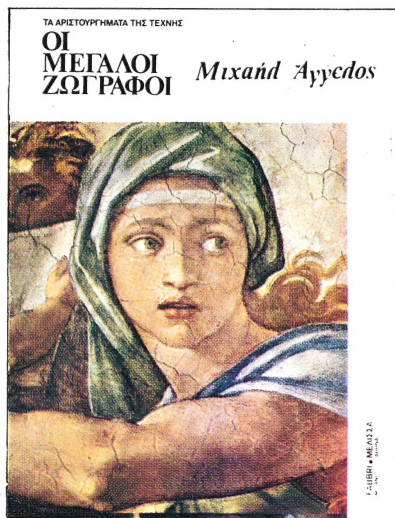
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΤΕΤΑΡΤΗ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν ξανατυπώθηκαν καὶ περιλαμβάνονται στοὺς βιβλιοδετημένους τόμους.

Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Βάν Γκόγκ  
3. Τουλούζ-Λωτρέκ 4. Ντελακρουά  
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ  
7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά  
10. Σεζάν 11. Ρουσσώ 12. Σερά  
13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ  
15. Καντίνσκυ 16. Εὐρετήρια  
17. Γκόγια 18. Βελάσκεθ  
19. Ροῦμπενς 20. Ρέμπραντ  
21. Φράνς Χάλς 22. Νταβίντ  
23. Μουρίλλο 24. Πουσέν  
25. Βαττώ 26. Φραγκοναρ  
27. Χόγκαρθ 28. Γκουάρντι  
29. Βάν Ντάυκ 30. Βερμέερ  
31. Κόνσταμπλ 32. Εὐρετήρια  
33. Ματίς 34. Μπράκ 35. Σαγκάλ  
36. Μοντιλιάνι 37. Πικάσσο α' 38. Πικάσσο β' 39. Κλέε 40. Ντεραϊν  
41. Ρουώ 42. Ζουάν Γκρι 43. Μάξ Ἐρνστ 44. Λεζέ 45. Μόντριαν  
46. Ντέ Κίρικο 47. Μιρό 48. Εὐρετήρια 49. Ραφαήλ α' 50. Ραφαήλ β'  
51. Ντύρερ 52. Χόλμπαϊν 53. Μπρέγκελ 54. Καρπάτσιο  
55. Τζιορτζιόνε 56. Τισιανός α' 57. Τισιανός β' 58. Βερονέζε  
59. Καραβάτζιο 60. Γκρύνεβαλντ 61. Τιντορέττο

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων ἔγινε σύμφωνα με τὴ σειρά πού ἔχουν τὰ τεύχη στοὺς βιβλιοδετημένο τόμο.

## ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Γιὰ πρώτη φορὰ στὴ χώρα μας τὰ ἀριστουργήματα τῆς καλλιτεχνικῆς μας δημιουργίας. 2000 Ἑλληνες Ζωγράφοι καὶ Χαρακτές, ἀπὸ τὸ 16ο αἰῶνα μέχρι σήμερα, παρουσιάζονται με πιστότατες καὶ ἐξαιρετικὰ καλαίσθητες ἀναπαραγωγές.

Κορυφαῖοι Ἑλληνες ἐπιστήμονες, ἱστορικοὶ καὶ κριτικοὶ τῆς τέχνης, συνεργάζονται γιὰ τὴν ἀρτιότερη καὶ τὴν πιὸ ἀψογή παρουσίαση τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν καὶ τῶν θησαυρῶν τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς.

24 μονογραφίες γιὰ τοὺς πιὸ ἀξιόλογους καὶ ταυτόχρονα ἀντιπροσωπευτικοὺς ζωγράφους μας ἀπὸ τὸ 19ο αἰῶνα καὶ τὸν 20ό. Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς.

Λεξικὸ τῶν Ἑλλήνων Ζωγράφων καὶ Χαρακτῶν ἀπὸ τὸ 16ο αἰῶνα μέχρι σήμερα.



2000 Ἑλληνες Ζωγράφοι στὴν Πινακοθήκη σας! 4 πολυτελέστατοι τόμοι στὴ βιβλιοθήκη σας!

Γιγαντιαῖο σχῆμα (37x27 ἐκ.) 700 σελίδες με κείμενα 1300 σελίδες με εἰκόνες πολύχρωμες σὲ χαρτὶ ἰλλουστρασιὸν 180 γραμμαρίων.

Κάθε τόμος πωλεῖται 2200 δρχ.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν σὲ δεύτερη ἐκδοση στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο:

## ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλές ἄλλες χώρες.

Οἱ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ 80 τεύχη τῶν 70 δρχ. (σύνολο 5600 δρχ.) καὶ θὰ βιβλιοδετηθοῦν σὲ 5 πολυτελέστατους τόμους με 200 δρχ. κατὰ τόμο (1000 δρχ.). Περιέχουν συνολικὰ πᾶνω ἀπὸ 700 σελίδες με κείμενα καὶ 1300 ὁλοσέλιδες ἑγχρωμες εἰκόνες.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πού θὰ περιέχει τὴ βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καί, τὸ κυριότερό, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορεῖ τώρα στὴν τιμὴ τῶν 70 δρχ. τὴν ἐβδομάδα.

Ἔτσι, με ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσει τὴν πιὸ μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!

Κάθε τόμος καλύπτει μιὰ περίοδο καὶ περιλαμβάνει 15 ἀντιπροσωπευτικοὺς ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἓνα ἔργο πού φέρνει, με τὴν ἐξαιρετικὴ του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

## ΜΕΡΙΚΟΙ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ

Τζιόττο, Μποττιτσέλλι, Ἱερώνυμος Μπός, Λεονάρντο Ντὰ Βίντσι, Ντύρερ, Μιχαήλ Ἀγγελος, Ραφαήλ, Τισιανός, Χόλμπαϊν, Ἑλ Γκρέκο, Ροῦμπενς, Βελάσκεθ, Ρέμπραντ, Γκόγια, Ντελακρουά, Βάν Γκόγκ, Ματίς, Πικάσσο, Μοντιλιάνι, Ντέ Κίρικο, Γκωγκέν, Λωτρέκ.

Ἡ ἐκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἓνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελὼς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελὼς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωὴ. Ἐνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἓνα ἐφόδιο γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὖριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἓνα ἔργο πού δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.

75 Μεγάλοι Ζωγράφοι στὴν Πινακοθήκη σας! 5 πολυτελέστατοι τόμοι στὴ βιβλιοθήκη σας!

Ὅλοι οἱ τόμοι τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἔτοιμοι βιβλιοδετημένοι καὶ μπορεῖτε νὰ τοὺς θρεῖτε σὲ βιβλιοπωλεῖο μας.

Κάθε τόμος πωλεῖται 1600 δρχ.

